

Die Engel in der bildenden Kunst

Die Engel in der bildenden Kunst

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance von

Henriette Mendelsohn

mit 85 Abbildungen im Text

Berlin W. 35
B. Behrs Verlag
1907

Dem Andenken

Alfred Gotthold Meyers

gewidmet

Vorwort.

Der Plan zu einer kunstwissenschaftlichen Arbeit wird unter dem Kunstwerk selbst gefasst. Gefestigt wird er durch literarischen Anstoss. Die Bestätigung, dass ich in meinem Thema nicht fehlgegriffen, wurde mir durch einen älteren Aufsatz Thodes (13. Band des Repertoriums), durch Jakob Burckhardts Altarbild und Wölfflins klassische Kunst. Lagen hierin wertvolle Anregungen für die Zeit, die ich selbst zu behandeln gedachte, so bot mir Stuhlfauts „Engel in der altchristlichen Kunst" die willkommene Unterlage.

Das eigentliche Thema der Arbeit sind die Engel im engeren Sinne, die unterste, aber kunstgeschichtlich wichtigste Stufe der neunchörigen Hierarchie. Die Erzengel, die Cherubim und Seraphim sind, um nicht längst gedruckten Stoff zu wiederholen, nur soweit herangezogen, als sie sich unter dieselben geistigen und formalen Gesichtspunkte einordnen.

Eine lexikographische Vollständigkeit liegt mir fern. Meine Absicht geht dahin, die kunstgeschichtlich wichtigen Entwicklungsmomente herauszuschälen. Darum wird der Kulturhistoriker hier manches vermissen, was für meinen Zweck nicht von Belang war.

Wer heute ikonographische Fragen behandelt, schwimmt gegen den Strom. Auch in der Kunstgeschichte gilt die Losung: Kult der Persönlichkeit. Ein verfeinertes Stilgefühl erkennt in jedem Faltenauge die künstlerische Eigenart. Und doch sind die Bausteine, welche den Grund kunstgeschichtlicher Betrachtung bilden, nicht vollständig zusammengetragen. In den leisesten Unterscheidungen verwandter Künstler hat das letzte Jahrzehnt ungeheuere Fortschritte gemacht; doch die Versuche, das Schema einer deutschen Taufe festzustellen, einen deutschen Verkündigungsengel von seinem italienischen Gefährten zu unterscheiden — sind in den Anfängen stecken geblieben. Hier setzt meine Arbeit ein.

Das Ziel, das ich mir gestellt, ist nicht nur eine zeitliche Abwandlung des Engels von der Gotik in die Renaissance: die Gegenüberstellung nördlicher und südlicher Kunst reizte mich dabei. Die Hauptgegensätze bildeten sich in Italien und Deutschland heraus. Die anderen Länder, Niederlande, Frankreich und England, wurden soweit herangezogen, als sie eingreifende Beispiele boten oder

die Zeiten des Übergangs, vom Ende des 13. bis Anfang des 15. Jahrhunderts, beleuchteten, wo das deutsche Material zu spärlich floss.

Der leitende Gedankengang ist durch grösseren Druck gekennzeichnet; er hängt stilistisch zusammen und kann zu einer ersten Übersicht für sich gelesen werden.

Allen denen, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, danke ich herzlichst, insbesondere den Herren Heinrich Wölfflin, Adolf Goldschmidt und Max Hermann. Meinen warmen Dank Herrn Arthur Haseloff, der mir durch eine fortlaufende Reihe von Gefälligkeiten das Entstehen dieser Schrift erleichterte. In freundlicher Erinnerung gedenke ich des bereitwilligen Entgegenkommens des Auslandes. Vorzüglichen Dank schulde ich den Herren Henri Omont und Henri Martin (Paris), den Herren Warner und Herbert (London), den Herren Macon (Chantilly) und van der Gheyen (Brüssel).

Campfèr, Juli 1906.

Henriette Mendelsohn.

Inhalt.

Einleitung.

Kirchliche Vorstellung von den Engeln.

Für die Ausprägung des mittelalterlichen Engelglaubens ist die Schrift des Pseudo-Dionysius „de coelesta hierarchia“ massgebend.[1]) Die himmlische Hierarchie bildet den Schluss einer langen Entwicklung, deren Anfang bis in die ältesten Bücher der Heiligen Schrift hinabreicht.[2])

Während des babylonischen Exils erfuhr der Engelsglaube eine grosse Bereicherung; die späteren Bücher des Alten Testaments erzählen von „Myriaden von Engeln“, von „himmlischen Heerscharen“, die den Herrn umgeben.[3]) Selbst Spuren einer Rangordnung finden sich darin. Josua spricht von einem Engel als „Fürst der Heere des Herrn“.[4]) Noch deutlicher wird das Buch Henoch, die für den Ausbau des Engelsglaubens wichtigste Schrift. Cherubim, Seraphim, Ophanim, Engel der Gewalt und Engel der Herrschaften werden dort zum ersten Male erwähnt.[5]) Das Christentum übernimmt nicht nur die Erbschaft, sondern bildet die Einteilung der Engel noch schärfer aus. Der Apostel Paulus spricht von Thronen, Gewalten, Herrschaften, Fürstentümern als ganz bestimmten Engelsklassen.[6]) Die Rangordnung der Engel erwähnen auch die Apokryphen.[7])

Die feinere Entwicklung der Vorstellungen geschah erst durch den Neuplatonismus. In dem platonischen Grundgedanken des Dualismus von Gott und Welt, Geist und Materie fällt den Engeln der wichtige Posten eines Mittlers zu. Bei Philo von Alexandrien werden die Engel (Logoi) zu platonischen Ideen, d. h. zu von Gott ausgehenden Kräften, durch welche der unendliche Geist auf die endliche Materie wirkt. Äusserlich schliesst sich Philo dem jüdischen Engelsglauben und der heidnischen Dämonenlehre an. Er kennt bereits eine gewisse Einteilung der Engel und rechnet den Glauben an sie zur Kirchenlehre.

Das Nicäische Konzil (325) erhebt die Engelschöpfung zum Dogma.

Die Verehrung der Engel gewinnt jetzt eine so ungeheure Verbreitung, dass die Kirche sich berufen fühlt, dagegen einzuschreiten: die Synode von Laodicäa (zwischen 343 und 381) verbietet die Anbetung der Engel als Abgötterei. Wie wenig dies Verbot fruchtete, und wie eingewurzelt der Engelsglaube war, beweist das Entstehen der Schrift des Pseudo-Dionysius, das gerade in diese Zeit fällt. Ambrosius fordert ausdrücklich zur Engel-

verehrung auf mit der Versicherung „quod nobis (angeli) ad praesidium sint".[8])

Bei den späteren Kirchenvätern, besonders bei den Scholastikern, findet die dionysische Lehre allgemeine Annahme. Aber erst Gregor der Grosse verpflanzt sie mit einer kleinen Abwechslung in der Reihenfolge der Ordnungen auf abendländischen Boden. Kirchliches Bürgerrecht erwirbt sich der Engelskult auf der siebenten ökumänischen Synode (787), freilich mit der Einschränkung, die Verehrung der Engel nicht der Gottes gleich zu stellen. Hiermit ist die dionysische Auffassung von der Rangordnung anerkannt; die Lehre des Areopagiten erlangt kanonische Gültigkeit.

Pseudo-Dionysius nimmt eine neunchörige Hierarchie an, die aus drei triadischen Ordnungen zusammengesetzt ist.

Die erste, Gott am nächsten stehende, umfasst die heiligsten Throne und die vieläugigen und vielflügeligen Ordnungen der Cherubim und Seraphim. „Keine ist gottgestaltiger als sie und keine näher an den ersten Wirkungen und Erleuchtungen der Gottheit." Die Gewalten, Herrschaften und Mächte bilden die zweite, die Engel, Erzengel und Fürstentümer die dritte und letzte Ordnung. Reinigen, Erleuchten, Vollenden (Vervollkommnen) ist die Aufgabe der drei Klassen. Die Wirkung jeder Ordnung erstreckt sich nur auf die nächste ihr untergeordnete und erst die der letzten auf die irdische Welt. Die höchste Klasse ist die von Gott selbst geweihte; sie ist der Gottheit am ähnlichsten.

Die Lehre des Dionysius ist sowohl ein Sinnbild des Herniederkommens der himmlischen Offenbarung zum Menschen, wie des Aufstrebens der niederen Wesen zu Gott. Es ist die Menschwerdung des Logos: das Herabsteigen des Göttlichen und die Vergöttlichung des Menschlichen.

An der neunchörigen Hierarchie haben die Dichter und Prediger des Mittelalters festgehalten.

Honorius lässt am Feste Allerheiligen Maria von neun Engelchören begleiten, welche die drei Erzengel anführen.[9]) Dante hat seiner Schilderung der Engelchöre im 28. Gesang des Paradieses die dionysische Lehre zugrunde gelegt. Berthold von Regensburg erzählt ausdrücklich, dass von den ursprünglichen 10 Chören ein Chor unter der Führung von Luzifer abgefallen sei.[10]) Selbst Savonarola fleht noch zu den Cherubim und Seraphim und allen englischen Chören.[11])

Für die künstlerische Darstellung der Engel ist vor allem die religiöse Vorstellung von ihrer Körperlichkeit wichtig.

Schon Origines gibt ihnen einen feinen ätherischen Leib; eine ähnliche Annahme findet man bei den Kirchenvätern. Pseudo-Dionysius hebt ausdrücklich ihre Menschengestalt hervor. Er fasst sie als mannbare Jünglinge auf. Diese Annahme von männlichen Engeln entspricht dem grammatikalischen Geschlecht der Namen, welche die Juden sich als eine babylonische Erinnerung aus dem Exil mitgebracht hatten.

Die Engel in Abrahams Zeit werden als Männer bezeichnet, ebenso die beiden Engel am Grabe Christi.[12]) Das Evangel. Marc. nennt den einen Engel daselbst einen Jüngling.[13]) Die Apokryphen schildern die Engel stets als Jünglinge oder Knaben.[14])
Eine feste Ansicht hat sich in der patristischen Zeit über die Leiblichkeit der Engel nicht gebildet. Es kommt zu allerlei spitzfindigen Auslegungen. Johannes Damascenus schreibt ihnen zwar keine Ausdehnung nach drei Richtungen, wohl aber eine vom Raume eingeschlossene Daseinsform zu. Daran haben sich die mittelalterlichen Theologen gehalten, „weil Wesen ohne räumliche Ausdehnung nicht gezählt werden können".[15]) Die siebente allgemeine Synode beschloss, die Engel als körperliche Wesen aufzufassen, weil „sie beschränkt im Raume, dazu in Menschengestalt vielen erschienen seien."

Wenn auch die Körperlichkeit der Engel entschieden war, so gab man ihnen doch einen von den Menschen unterschiedenen Leib.

Berthold von Regensburg spricht von einer „himmlischen Materie" des Engels.[16]) Erst ein so feiner und abstrakter Denker wie Meister Eckhardt leugnet ihre Körperlichkeit. „Die edelsten crêatûre daz sind die engele unde sint ze mâle vernunftic unde enthânt niht liplicheit an in."[17]) Und doch ist Eckhardt der einzige, der das Programm der neuen Zeit für die bildende Kunst gibt: die Individualisierung des Engels: „also hâit îgilîch engil eine ganze nâtûre und ist gesunderit von deme anderin alse ein dier fon dem anderen daz einer anderen nâtûre ist."[18])

Für die grosse Zahl der Engel gibt die Heilige Schrift viele Belege. Dieser Annahme schliessen sich die Kirchenväter an.

Dionysius nennt sie „unzählbar". Meister Eckhardt vertritt in seiner berühmten Predigt über die Trinität dieselbe Meinung. „Ir (der Engel) menige ist sô grôz, daz si kein zal begrifen inmac."[19])

Schon der Name Engel erklärt die Bedeutung als Mittler zwischen Gott und dem Menschen. Sie sind die Werkzeuge Gottes bei der Weltregierung. Ein wesentlicher Bestandteil ihrer Tätigkeit umfasst den Schutzdienst, den die Schrift erwähnt,[20]) eine Vorstellung, die in dem heidnischen Glauben von schützenden Genien einen vorbereiteten Boden fand.

Engel stehen aber auch den einzelnen Völkern und Gemeinden vor. Daraus entwickelt sich der Gedanke, dass jeder Mensch seinen eigenen Schutzengel habe. Hermas (um 150) nimmt an, dass jeder Mensch einen guten und einen bösen Engel zum Genossen habe.
So heisst es im alten Passional „zwêne engele sint bescheiden: einen guoten, einen leiden ein ieglich mensche bî im hât."[21])

Am bedeutendsten äussert sich das Eingreifen der Engel bei dem Tode der Menschen, wo sie im Anklang an heidnische Vorstellungen die Seele in den Himmel führen.

Wie fest der Engelsglaube noch im Bewusstsein des Italieners der Renaissance wurzelte, beweisen Savonarolas Predigten.

Der grosse Redner, der stets mit Vorstellungen rechnete, welche dem Volke geläufig waren, beschreibt in seiner berühmten Predigt vom 1. April 1495

eine vollständige Engelsvision.[22]) Ja, selbst die Dichtkunst erhebt den Engel noch zum Gegenstand einer eigenen Schöpfung: Navagero dichtet eine Ode an den Erzengel Gabriel.

Luther hat aus der Vergangenheit einen kräftigen, sinnlichen Engelsglauben herübergerettet.

Er nimmt gute und böse Engel an und meint, dass der Herr die guten Engel wider die Teufel gesetzt habe. Er spricht einmal von einem Haufen von Engeln und ein andermal von Hunderttausenden. Ein jeglicher Christ hat seinen Engel, und auch Stadt und Land haben ihren Schutzengel. Der Engel Amt und Werk ist, uns zu helfen, dass wir bei der Wahrheit bleiben. Im Tode haben wir einen lieben Engel zum Geleitsboten, und im Leben regieren, schützen und behüten sie uns. „Denn wie ein Kind seinen Eltern und der Pöbel seinen Fürsten befohlen ist, so sind wir in der Engel Schutz und ihnen befohlen“ und noch kräftiger: „der Engel soll mich tragen, wie eine Mutter ihr Kind bewahren — nicht wie man Schweine oder Kühe hütet.“ [23])

Wenn Luther immer wieder als ein Amt der Engel das „Warten kleiner Kinder“ betont, so treten uns unwillkürlich die Schöpfungen seiner Zeitgenossen vor die Augen, wie Altdorfers kleine Putten, die das Christuskind in den Schlaf wiegen.



(Fig. 1)

Erster Teil.

Die Gestalt.

1. Vorgeschichte. — Alter und Geschlecht.

Die bildnerische Gestaltung des Engels ist eine Schöpfung der altchristlichen Kunst. Aber es bedurfte der Arbeit beinahe eines Jahrtausends, um Michael vollständig gerüstet in den Kampf zu senden. Erst das Trecento gibt den Engeln die Seele, und die Renaissance scheidet aus dem Engelchor die Persönlichkeit aus.

Die religiöse Vorstellung vom Engel als jugendliches männliches Wesen prägt die altchristliche Kunst zu dauernder Form. Sie kleidet ihn als Jüngling in Tunika und Pallium. Die altchristliche und frühe mittelalterliche Kunst behält den bekleideten Typus des jugendlichen männlichen Engels bei.

Ausnahme: Das Mosaik aus Santa Pudenziana liefert in dem Symbol des Matthäus das einzige Beispiel des nackten Engels in der altchristlichen Kunst.

Langsam vollzieht sich die reichere Ausgestaltung des neuen Kunstgebildes. Das vierte Jahrhundert umgibt sein Haupt mit dem Nimbus und verleiht ihm Flügel; das sechste Jahrhundert drückt ihm den Stab in die Hand.

Syrisches Manuskript der Florentiner Bibliothek. In bezug auf Beflügelung und Nimbus war man von jeher inkonsequent, insbesondere zeichnet sich das karolingische Zeitalter durch seine unbeflügelten Engel aus.

Schüchterne Versuche, den Engel eingehender zu charakterisieren, ziehen sich durch das Mittelalter.



(Fig. 2)

In der bekannten Elfenbeinplatte des Brit. Mus.[24]) hält Michael in der linken Hand den Stab, in der rechten die Kugel. In dem Codex der vatikanischen Bibliothek erscheint Michael dem Josua schon im Panzer, wenn auch noch barhäuptig.[25])

Die gesamte Kunstentwicklung hält sich an das jugendliche Ideal des Engels. Die altchristliche Kunst kennt nur Jünglinge, und das Mittelalter ist mit seinen spärlichen Ausnahmen von Männerengeln nicht durchgedrungen.[26])

Die künstlerische Gestaltung des Männerengels ist nicht das Verdienst eines Landes oder einer Kunstepoche, sie ist die einzelne Tat einer Künstlerpersönlichkeit — Dürers[27]). [Fig. 3].

Die grossen Neuerer der italienischen Kunstgeschichte, die Pisani und Giotto, haben an dem überlieferten Alter der Engel nicht gerüttelt. Es sind jugendliche Wesen; der Übermut des ersten Kindesalters liegt hinter ihnen; die Herbe des Mannesalters ruht noch in der Zukunft.

Der monumentale Stil des Trecento hat in seinen Engelschören nur die Jugend und nicht das Geschlecht ausgeprägt. Erst das Quattrocento mit seiner Vorliebe für das Feine und Zierliche übersetzt seine Anschauung vom Engel in das Weibliche und wird der eigentliche Schöpfer des Mädchenengels [Fig. 2].

Die Wucht, welche das Cinquecento allen Gestalten aufprägt, macht sich auch beim Engel fühlbar. Der zarte weibliche Typus des Engels tritt zurück, und mächtigere Gebilde kommen auf, die kräftigen Jünglingen entsprechen.

Tizian, Engel des Tobias (Venedig, San Marciliano) [Fig. 53], Veronese, Verkündigung (Venedig, Akad.).

Den schelmischen Kinderengel bringt in Italien erst die Renaissance. Sein Auftreten geht hier Hand in Hand mit dem des nackten Putto. — Deutschland gibt im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts den ganz kindlichen, bekleideten Engel, wie ihn die mittelalterliche Literatur schon hundert Jahre zuvor schildert: „ein jeglich engel schînet alsô gestalter als ein kint in jaren vieren in der jugende“.[28])

Meister Berthold von Regensburg fand in den noch mit der Ausdrucksform ringenden Engelsgestalten seiner Zeit die Vorstellung von kindlichen Gestalten verkörpert. „Ir seht wol, daz sie alle samt sint alse junclîche gemâlet als ein kint, daz dâ funf jâr alt ist“.[29])

Dieses Ideal in bildnerische Form zu giessen, ist erst den kölnischen

Meistern zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts gelungen. Die krausköpfigen Engel am Clarenaltar und das huckende Engelshäufchen, welches die heilige Veronika umgibt (München A. P.), hätten sicher Meister Berthold hoch beglückt.

Der Ursprung des deutschen Kinderengels geht in die französische Gotik zurück.

An dem Dome zu Amiens halten zwei ganz junge bekleidete Englein den Heiligenschein der Madonna [Fig. 1]. In dem Gebetbuch der Königin von Navarra hocken in einer Galerie oberhalb des Hauses, in dem die Verkündigung vor sich geht, sechs kleine musizierende, kurz gelockte Kinderengel, die leiblichen Geschwister der Engel am Clarenaltar.[30])



(Fig. 3)

2. Das Gewand.

Die Gegensätze, die am Ausgang des Mittelalters in Italien aneinanderstossen, finden ihr Spiegelbild in der verschiedenen Tracht des Engels.

Die altchristliche Kunst kennt für ihn nur die antike Gewandung. Byzanz, das auch in den himmlischen Bewohnern nur einen Hofstaat erblickt, kleidet die Engel, zumal die Erzengel, in Hoftracht: Unterkirche von San Clemente (Rom) und S. Elia (Nepi)[31]).

Die absterbende byzantinische Kunst lässt noch hier und dort einen langsamen Blutstropfen in die frischen Gebilde der Gotik hinüberrinnen. Niccolò Pisanos Engel mit den Leidenswerkzeugen, Kanzel (Siena, Dom) und Giottos Michael, Polyptichon (Bologna, Pin.)[31a]) [Fig. 4], erscheinen noch in *byzantinischer Hoftracht*.

Daneben einerseits ein frisches Hineingreifen in den Schatz der Antike, andererseits in das pulsierende Leben der Gegenwart. Hier und da lässt die Protorenaissance etwas von den schweren Hüllen der Engel fallen und kleidet sie in eine gegürtete, ärmellose Toga, gleich antiken Genien.

Solche leicht gewandete Wesen tragen die Mandorla Christi: Fra Guglielmo, Kanzel (Pistoja, S. Giovanni fuorcivitas). Arnolfo di Cambios schwebenden Engeln gleitet ein völlig antikes Gewand von den Schultern und entblösst die Arme: Tabernakel (San Paolo fuori und S. Cecilia, Rom).

Die zeitgenössische *priesterliche* Gewandung lässt sich seit dem Duecento für die Engel nachweisen.[32])

Tympanon an der Pieve in Arezzo von Marchionne 1216: zwei Engel im Diakonengewand, welche die erhobenen Arme der Madonna unterstützen. Im Innern der Kirche eine ziemlich gleichzeitige Anbetung der Könige, auf der ein Engel im Diakonengewand herabfliegt und ein Rauchfass schwingt.[33])



(Fig. 4)

Die Vorstellung der Engel in Priestergewandung geht in das christliche Altertum zurück.

„Das Priestergewand der Engel bedeutet das Hinfahrende zu den göttlichen Anschauungen" lehrt Pseudo-Dionysius.[34]) Diesen Gedanken durch sinnliche Anschauung zu befruchten, gelang der liturgischen Gewohnheit. Schon im vierten Jahrhundert wurden bei der Oblation, der Herbeischaffung der eucharistischen Elemente, die Vorhänge vom Altar zurückgezogen, und ein Engelschor erschien.[35]) Da ihn Chorknaben und Diakonen in ihrer üblichen Gewandung darstellten, lag der bildenden Kunst die Übertragung dieser Tracht auf die Engelsgestalten nahe.

Das Mittelalter verleiht den Engeln auch geistliche Amtstätigkeit: es gibt ihnen Kerze und Räuchergefäss in die Hand und stellt sie bei der Taufe Christi als diensttuende Diakonen an. (Vgl. Kirchendienst und Taufe.) Auch das Malerbuch vom Berge Athos beschreibt die göttliche Liturgie: Christus im erzbischöflichen Gewande, die Chöre der Engel in priesterlicher Kleidung, einer in der Gestalt des Diakons.[36])

In Italien hat man sich während des Trecento nie streng um die priesterliche Tracht der Engel gekümmert, sondern sie nur sparsam und andeutungsweise gebracht. Das künstlerische Stilgesetz hat von jeher hier mehr als die literarische Überlieferung geherrscht. Man schuf ein Idealgewand, das sich in Farbe und Schnitt dem übrigen Kunstwerk anpasste.

Ab und zu erinnert ein stolaartiges Band, dass man die Engel als die Priester Gottes ansah: Auferstehung Christi (Pisa, Kapitelsaal von San Francesco); Orcagna, Krönung Mariä (Nat. Gal.); Barnaba da Modena, Madonna (Pisa, Mus.). Im Gegensatz zu Deutschland prangt in Italien der Engel selten im reichen Messgewand mit Pluviale und Monile. Als Übergewand trägt er den einfachen, gespangten gotischen Mantel, entweder glatt herunterfallend oder, gleichfalls nach Muster der damaligen weltlichen Kleidung, schräg wie eine Toga umgeschlagen: Orcagna, Agnolo Gaddi.
Im Quattrocento entwickelt sich aus dem gotischen Mantel des Engels das flatternde Mäntelchen der Frührenaissance: Niccolò d'Alunno, Verkündigung (Bologna, Pin.).

Aber nicht nur dem grossen Stilgesetz der Zeit, sondern auch der vorübergehenden Mode des Tages hat der Engel sich unterworfen.

Schon Giotto hat in seinem Krönungsbilde der Medicikapelle ganz modische Ärmel angewendet.[36a]) In der spanischen Kapelle von Santa Maria nov. oder gar in San Francesco zu Pistoja haben die Engel den Ehrgeiz, mit der damaligen eleganten Welt zu konkurrieren [Fig. 7]. Das spätere Trecento hat in seinem Stilgefühl und seiner Freude an der Tracht des Tages auch die letzten Folgerungen für die Fussbekleidung gezogen. Während Giottos schwebende Engel den Fuss noch unter dem Gewande verbergen, kann man in der spanischen Kapelle die Engel mit gotischen Stiefeln durch alle Himmel fliegen sehen. Dass das realistische Quattrocento desgleichen manchmal bringt, nimmt nicht Wunder: Matteo di Giovanni (Nat. Gal.).

Als Schmuck für den Kopf flicht das Trecento dem Engel das spitze Diadem in das Haar oder den breiten Reif, der mit seinen schematisch gekrümmten Bändern nach Byzanz deutet und das Kennzeichen sienesischer Kunst bleibt. Daneben kommt auch wohl eine Flammenzunge vor.

Orcagna (Nat.-Gal. 569). Fra Angelico hat das Flämmchen mit anderen trecentistischen Überlieferungen übernommen [Fig. 13]. Hat man hier vielleicht die Flammenvorstellung der Cherubim auf die Engel im allgemeinen übertragen?

Aber nicht nur den köstlichsten, sondern auch den lieblichsten Schmuck hat schon das Trecento den Engeln auf das Haupt gedrückt — den frischen Blumenkranz.

Meister des Kapitelsaals zu Pistoja; Simone Martini, Maestà: Engel mit Diademen und Kränzen (Siena, Pal. Publ.), ebenso Ambrogio Lorenzetti, Madonna (Siena, Pin. II. 9).
Sehr charakteristisch für Siena bis in das Quattrocento hinein ist ein Kranz aus Zweigen des Ölbaums für den Verkündigungsengel: Simone Martini (Uffizien); Ambrogio Lorenzetti (Siena, Pin.).

Die italienische Malerei des Quattrocento wird aber das Glanzzeitalter des gewandeten Engels. Dieser ist jetzt vorwiegend weiblicher Art und birgt jede Laune des Tages in seinen Kleiderfalten.

Damals steckte man selbst irdische Figuren in ein antikisierendes Faltengekräusel: Ghirlandajo, Magd in der Geburt des Johannes (S. Maria nov.). Da versteht es sich von selbst, dass Engel in leichten Schleiergewändern Maria bei ihrer Krönung umgeben oder den Reigen über dem neugeborenen Heiland schlingen: Botticelli, Krönung Mariä und Geburt Christi (Nat. Gal.).

Es ist klar, dass noch mehr als die Malerei, die Plastik dieser Zeit die antikisierende Tracht bevorzugt und nur mit Zurückhaltung das Gewand des Tages aufnimmt. Der gute Instinkt des Italieners hat die Skulptur davor bewahrt, aus den Engeln Figuren der Modewelt zu machen. Dagegen kann man in der Malerei vom Puff im Ärmel bis zur Bordüre des Rockes und dem Schmuckgegenstand im Haare studieren, was damals in jeder Provinz üblich war. Doch hat auch hier die künstlerische Freiheit beliebig kombiniert.

Die Engel des Bonfigli machen mit den in Perugia üblichen spitzen Kränzen und ihren steif gefälteten Taillen den Eindruck von getreuen Trachtenbildern. Und doch findet sich dieser Taillenschnitt nur in der damaligen umbrischen Männerkleidung, mit dem Beinkleid vereint. Der Zusammenhang mit dem langen weiblichen Rock ist eine freie Erfindung des Malers. — Will man sich ein Bild von der vielfältigen Phantasie und dem Reichtum der Motive der damaligen Engelsgarderobe machen, so vergleiche man zwei örtlich und zeitlich zusammenliegende Beispiele, den Engel des Raffaellino del Garbo auf dem Berliner Tondo mit dem andächtigen gelockten Himmelsboten des Botticini (Empoli, Gal.) [Fig. 5 und Fig. 2.]. Das Stirnband des einen und der volle Rosenkranz des andern bringen gleich die beiden Lieblingsmotive des Quattrocento.
Nächst Toskana tritt Siena und Umbrien für den frischen Kopfschmuck ein. In Umbrien flechten Bonfigli und Caporali spitze Kränze, während Piero della Francesca die herkömmliche runde Form gebraucht. Venedig, das die Gepflogenheiten des Quattrocento nirgends bis zur Neige durchgekostet hat, gibt auch seinen Engeln nur eine schlichte Gewandung. Den Kranz hat es sich aber nicht ganz versagen können: Giovanni Bellini (Frari und San Pietro in Murano). Bologna bevorzugt das Stirnband: Francia. [Fig. 33.] Mailand bringt noch gern das spitze Diadem: Luini.

Neben der phantastisch weltlichen Tracht hallt im Quattrocento eine leise Erinnerung an das priesterliche Kleid nach. Die Plastik nimmt die Tracht von Chorknaben gern für ihre leuchtertragenden Engel in Anspruch.

Desiderio da Settignano, Tabernakel (San Lorenzo, Florenz); Luca della Robbia, Sakristei des Florentiner Doms. In seiner berühmten Erztür



(Fig. 5)

daselbst tragen die den heiligen Männern zugesellten Engel teilweise das Chorgewand.

Als letzte Erinnerung an die geistliche Tracht verbleibt dem Engel, selbst bei weltlicher Gewandung, ein an die ursprüngliche Stola gemahnendes Kreuzband. Nicht in würdigen Streifen fällt es herab, sondern es flattert als lustiges Spielmotiv in den Lüften: Bianchi-Ferrari (Modena, Pin.), Niccolò d'Alunno (Bologna, Pin.).

Das italienische Cinquecento bricht mit der Tagesmode in der Engelsgewandung und gibt nur noch die antikisierende Idealtracht. Es legt nicht nur, wie die Frührenaissance, die Gelenke frei, sondern entblösst Arme und Beine völlig durch aufgestreifte Ärmel und geschlitzte Röcke. [Fig. 53.]

Und wie man diese kräftigen Gebilde nicht mehr mit Puffen und Börtchen behängen kann, so verschwindet auch der zierliche Kopfputz. Selbst der Kranz kommt nur ausnahmsweise vor und legt sich dann immer schwer und voll aufs Haupt: Albertinelli, Verkündigung (Florenz, Akad.); Garofalo, Verkündigung (Uffizien).

Der Norden hat im Gegensatz zu Italien das priesterliche Kleid des Engels bis in die Renaissance betont.

An den Portalen französischer Dome waltet der Engel im Gewande eines Chorknaben, allen weithin sichtbar, seines Amtes. Auch die Miniaturmalerei kleidet ihn in geistliche Tracht: Mit einer rotbraunen Dalmatika um 1250

im Leben des heil. Dionys. (ms. nouv. acquis. franc. 1098f. 58, bibl. nat.) In einfacher Gewandung in der Légende dorée um 1348 (ms. franç. 241 f. 44 bibl. nat.). Die Stola und das reichere Messgewand wird erst mit dem 15. Jahrhundert für den Engel üblich: Claus Sluter, Mosesbrunnen, Heures de Chantilly (musée Condé, Chantilly).
In Deutschland bringt die Wellislaws-Bibel (Bibl. des Fürsten Lobkowic in Prag) Ende des dreizehnten Jahrhunderts die Engel in Dalmatika und Alba.[37])

Die kölnische Malerei liebt es schon im Beginne des 14. Jahrhunderts, den himmlischen Boten, besonders den Verkündigungsengel, als Chorknaben zu bilden: Verkündigung (Schloss Braunfels).[38]) Vielleicht trägt auch die malerische Freude des Nordländers an köstlichen Stoffen mit dazu bei, den Engel so häufig in reiche Messgewänder zu stecken (vgl. Verkündigung).

Ausgang des Jahrhunderts erscheinen an einem Schranke in der Schatzkammer des Aachener Doms die musizierenden Engel mit Dalmatika und Monile.[39]) Als klassisches Beispiel für diese reiche Auffassung in der kirchlichen Tracht setzt dann die singende Engelsgruppe des Genter Altars mit den prachtvollen Brokatpluvialen ein.

Bis zur Aufnahme italienischer Einflüsse verschmähen die Niederlande und Deutschland die weltliche Tracht des Tages.

Wenn man nicht die ausgesprochene geistliche Kleidung bringt, gibt man wenigstens Annäherndes. Wie hartnäckig man im Norden daran festhielt, beweisen die bekleideten Engel des Riemenschneider, der doch sonst mit seiner Kunst in die Renaissance hinüberweist. Es ist erklärlich, dass Köln im engen Anschluss an die Niederlande das Prachtgewand des Engels mehr betont: Meister des Marienlebens, Verkündigung (A. P.) [Fig. 63], während andere Landschaften sich zurückhaltender benehmen. Selbst der Verkündigungsengel, den man am reichsten ausstattet, naht der Maria in schlichter Alba bei Pfenning (Nürnberg, Frauenkirche) und noch bei Zeitblom (Stuttgart, Gem. Gal.).

Als **Kopfschmuck** ist in den Niederlanden, und im Anschluss an sie zunächst in den Rheinlanden, ein Band oder ein juwelengeschmückter Reif üblich, der manchmal mit einem Kreuz geschmückt ist.

Engel des Genter Altars [Fig. 31.], Altwestfälische Schule um 1400 (Münster, Mus. No. 69). Dieses Kreuz ist nachweisbar französischen Ursprungs und findet sich als allgemeine Tracht für die Engel auf der Beweinung Christi von Malouel (Louvre) und in seiner Pietà (Troyes).
Als Stirnschmuck für den Michael kommt es schon 1376 vor: La cité de Dieu de St. Augustin (ms. franc. 22913 f. 370 bibl. nat). Auch die Engelsgruppe in der Deckenmalerei des Hauses des Jacques Coeur (Bourges) ist damit geschmückt.[40]) Auf den Einfluss französischer Miniaturen in Norditalien weist das winzige Kreuz im Haare der Engel des Stefano da Zevio hin: Madonna im Rosenhag (Verona, Pin.), (vgl. S. 15).

Franken, Schwaben und Bayern bringt häufiger ein einfaches Band, ein Doppelband oder die Schapel.

Pacher, St. Wolfgang; Verkündigungsengel aus der Werkstatt des Veit Stoss (Nat. Mus.) [Fig. 65].

Den frischen Kranz schenkt mit anderen Schätzen erst die Renaissance, bis dahin zählt er zu den Ausnahmen.

Schongauer, Verkündigung (B. 1 und B. 3); Schule Schongauers, Krönung (Karlsruhe, Gem. Gal. 36); Martin Schwarz von Rothenburg, Verkündigung (Germ. Mus.); Meister der Glorifikation Mariä (Worms, Freiherr von Heyl). — Van der Goes' Kranz aus Goldblättern (Anbetung, Kais. Friedr. Mus.) ist nicht im Freien gewachsen.

Bei Altdorfer duftet es dann aus Blumenkränzen.

Die deutsche Renaissance zeigt in der Tracht der Engel wie überall ein Paktieren zwischen Einheimischem und Fremdem. Dürer, der hier führend wurde, bringt im Laufe seiner Werke sämtliche Typen.

Die einfache lange Alba der Chorknaben gibt die Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (L. 1); das reichere geistliche Gewand mit Dalmatika der Holzschnitt der Dreieinigkeit (B. 122). Die weltliche Tracht in dem Schnitt von 1518 (B. 101); das doppelt gegürtete, antikisierende Gewand mit nacktem Fuss in L. 344 und in der Verkündigung des Marienlebens (B. 83). Ist der Blätterkranz des Engels (B. 122) auf Schongauer zurückzuführen oder bereits als Renaissance aufzufassen?

Wie die deutsche Renaissance mit geistlichen und weltlichen Trachtenmotiven ihre Engel phantastisch herausputzt, das zeigen Cranachs lustige Bürschchen in der „Ruhe auf der Flucht". (Kais. Friedr. Mus.)

In den Niederlanden hat man noch schwerer als in Deutschland die geistliche Tracht für die Engel aufgegeben. Sobald hier aber die Renaissance einsetzt, macht man keinen Kompromiss, sondern holt gleich den einfach gewandeten Engel des Cinquecento (Orley).

Die Engel sind aber nicht nur die Priester, sondern auch die Streiter des Herrn; die heilige Schrift nennt sie ja „starke Helden".[41]) In kriegerischer Kleidung bilden sie schon die Zeitgenossen des Crysostemus ab;[42]) auch das Malerbuch gibt ihnen Kriegergewänder.[43]) Ganz besonders aber forderte der „Fürst des Heeres", der Drachentöter Michael, dazu heraus.[44]) In kriegerischer Rüstung mit dem Schwerte in der Hand stellt ihn schon das 8. Jahrhundert dar.

Josua-Handschrift des Vatikans.[45]) Ähnlich gerüstet auf dem Deckel des Schatzes von San Marco, 10. Jahrhundert.[46]) Aber noch ist Michael barhäuptig und ohne Schild. Dieses verleiht ihm Cimabue (Santa Croce). Giovanni



(Fig. 6)

Pisanos Michael trägt bereits den Helm (Pisa, mus. civ.). [Fig. 6.] Im Norden gehört der gerüstete Michael während des Mittelalters zu den Seltenheiten: Antiphonar von S. Peter in Salzburg (12. Jahrhundert).[47]

Aber nicht nur die Einzelgestalt des Erzengels, sondern die kriegerischen Engelsscharen lassen sich bis tief in das Mittelalter hinein verfolgen.

Eine der frühesten erhaltenen Spuren deutscher Kunst weist das erste Jahrtausend auf: In einer Handschrift der Bibliothek zu Bamberg tragen die himmlischen Heerscharen, welche den thronenden Christus umgeben, als kriegerischen Schmuck helmartige Kopfbedeckungen (Bamberg A. I. 47, Bl. 5a).[48]

In Italien bringt der Kampf um die Seelen beim jüngsten Gericht den Engeln die Kriegertracht.

Cavallinis Engel in S. Cecilia sind mit einem Kürass bekleidet und stossen die Verdammten mit Lanzen zurück.[49] Merkwürdigerweise lässt Giotto seine gewappneten Engel beim jüngsten Gericht nicht kämpfend auftreten; sie geleiten die Scharen der Seligen zum Himmel (Arena). Während Cavallinis Engel noch barhäuptig sind, tragen Giottos Heerscharen Helme. Die vier ritterlichen Engel, welche im Campo Santo so energisch die Guten von den Bösen auslesen, sind wiederum ohne Kopfbedeckung, während Signorelli die seinigen mit dem Helme bekleidet (Orvieto); ebenso seinen Michael im Gnadenbilde (Florenz, Akad.).

Feste Grundsätze nach Ländern oder Zeiten haben sich für die kriegerische Tracht der Engel nicht ergeben, weder für ihre Gesamtheit noch für die der Erzengel, insbesondere nicht für den Michael.

In den Darstellungen der himmlischen Hierarchie, die in der Gotik selten und in der Renaissance kaum vorkommen, wird der Vertreter des einen Chores in kriegerischer Kleidung dargestellt: Bernardo Daddi, Krönung Mariä, Mittelstück eines Flügelaltärchens (Kais. Friedr. Mus.); Masolino, Himmelfahrt Mariä (Neapel, Mus.).[50]

Grösstenteils wird im Süden die kriegerische Tracht seit dem 15. Jahrhundert auf den Michael beschränkt.

Ausnahme: Signorelli (Orvieto).
Die Regel ist, den Erzengel trotz der Rüstung barhäuptig zu bilden. Wieder mit Ausnahme Signorellis. Gerüstet, aber unbedeckten Hauptes, erscheint er bei Mantegna, Madonna della Vittoria (Louvre), — Ghirlandajo, (Uffizien 1297), — Botticelli, Sechsheiligenbild (Florentiner Akad.), — Granacci (Kais. Friedr. Mus. 97), — Moretto, Krönung Mariä (S. Nazaro e Celso, Brescia), — Raffael (Louvre,) — Meister der Pellegrinikapelle (S. Anastasia, Verona). — Bei Perugino (Nat. Gal. und Florenz, Akad.) trägt er ausnahmsweise ein Barett; bei Neroccio di Bartolommeo trotz der Rüstung einen Kranz (Siena, Akad. VI, 9), ebenso bei Piero della Francesca (Nat. Gal.).

Die nordische Gotik steckt den Michael in das geistliche Gewand, drückt ihm aber oft Schild und Lanze in die Hand.

Apokalypse, französisch, Anfang des 14. Jahrhunderts (Brit. Mus. Harl. 4972), Apokalypse, französisch, frühes 14. Jahrhundert (Brit. Mus. Add. 17333), — englisches Brevier um 1322 (Brit. Mus. Stowe 12), — französische Holzskulptur des 14. Jahrhunderts (South-Kensington no. 526 – 1895.) — Heures, französisch, Ausgang des 14. Jahrhunderts (Brit. Mus. Add. 23145), —

Treatease of St. Augustin (1380—1400) (Brit. Mus. Add. 15245). — Deutschland: Schloss Braunfels, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts; Meister Bertram aus Hamburg (1367—1415), Altar (South-Kensington).

Mit dem 15. Jahrhundert tritt dann im Norden, besonders in den Niederlanden, die Rüstung etwas häufiger auf,

Van Eyck, Michael des Dresdener Altars. [Fig. 54.] — Petrus Christus, jüngstes Gericht (Kais. Friedr. Mus.), — Memling, jüngstes Gericht (Danzig), — Gerhard David (Wien, Gem. Gal.). — Hendrik met den Bles (W. R. 435). — Livre des anges, französisch, 15. Jahrhundert (Brit. Mus. Slo. 3049).

ohne darum das geistliche Gewand ganz zu verdrängen (Roger, Beaune).

In Deutschland bleibt die Rüstung die Ausnahme.

Meister E. S. (P. 169), Schongauer (B. 58), Dürer (B. 72), Cranach (B. 75, Lippm. 3), der Meister des Amsterdammer Cabinetts (Publik. d. chalkogr. Gesellsch. 39), Zeitblom (Stuttgart, Mus. f. vaterl. Altertum), Riemenschneider: Grabmal Heinrichs II. (Bamberg, Dom), lassen den Michael in geistlicher Gewandung auftreten. Das Kreuz im Haar des nordischen Michael hat wohl seinen Ursprung im Kreuzesstab und dem Kreuze auf der Weltkugel; es geht dann als Kreuz auf sein Schild über. Von allen Engeln ist dieser Erzengel zuerst und später vorwiegend damit ausgezeichnet (s. o. S. 13). Der Norden behält es bis zum 15. Jahrhundert bei.

Die Farbensymbolik hat besonders in der niederländischen Kunst im Gewande der fliegenden Engel ihre Anwendung gefunden.[51])

In Rogers sieben Sakramenten schweben über den verschiedenen Darstellungen die Engel, in die jedem Vorgange entsprechenden liturgischen Farben gekleidet: weiss, gelb, zinnober, grün, violett, blau, schwarz. In dem Miraflores-Altar (Kais. Friedr. Mus.) fliegen zwei blaue und ein violetter Engel mit Kronen herab. Der Meister von Flémalle lässt schwarz, rot und gelb gewandete Engel über seinem Christus klagen. (Kais. Friedr. Mus.[52]) Hier sind sogar der dekorativen Wirkung wegen nicht nur Flügel und Gewand, sondern auch das Gesicht in dieselbe Farbe getaucht (s. auch Cherubim und Seraphim).



(Fig. 7)

3. Das Haar.

Lange ehe die Kunst durch physiognomische Feinheiten den Engel aus der Menge seiner Genossen herauszulösen verstand, versuchte sie dies durch die Tracht. Das Mittelalter blieb bei der Unterscheidung durch zufällige äussere Zutaten stehen. Erst die beginnende Renaissance wagte einen Schritt in der Individualisierung des eigentlichen körperlichen Seins. Noch zu unbeholfen, um porträthafte Züge dem Gesicht aufzuprägen, begann sie mit der Ausbildung der Persönlichkeit durch die Verschiedenheit der Haare.

Schon das Trecento hatte wie durch das Gewand, so durch die Haartracht Abwechslung in die Gestalten der Engel zu bringen versucht. In Giottos Krönungsbilde in S. Croce findet sich neben dem langen, lockigen — das kurz verschnittene Knabenhaar; aber dieser Unterschied ist nur eine Tat des Friseurs, nicht des Schöpfers. Cavallini lässt in den Fresken von S. Cecilia in Trastevere schwarzhaarige Engel die Mandorla tragen und blonde sich mit den Verstorbenen beschäftigen. Aber auch hier ist die verschiedene Haarfarbe nur die Massentracht eines Regiments. Wo dergleichen im Trecento vorkommt, handelt es sich nie um die Individualisierung einer einzelnen Gestalt, sondern nur um eine monumentale Gesamtwirkung.

Erst das Quattrocento hebt den einzelnen Engel durch die verschiedene Haarfarbe aus der Menge hervor: Fra Angelico wagt es, ihn durch die Haarfarbe als Persönlichkeit zu betonen: Madonna (Perugia, Pin. Alinari 5667).

In Deutschland gibt Meister Wilhelm noch einfarbige Blondköpfchen. Erst die krausen Löckchen bei Stephan Lochner schimmern in Semmelblond und rötlichem Braun: Darstellung im Tempel (Darmstadt, Mus.).

4. Der nackte Engel und der Putto.

Sein häufiges Auftreten, nicht sein vereinzeltes Erscheinen, bedeutet ein wichtiges Merkmal der Renaissance. Der nackte Engel führt seinen Stammbaum auf die Genien und Eroten des Altertums zurück. Die schüchternen Anfänge seines Engelsdaseins lassen sich bis in den Ausgang des Mittelalters verfolgen.

Die altchristliche Kunst kennt nur einen nackten Engel: den Engel des Matthäus in S. Pudenziana. Da nimmt es nicht Wunder, wenn wir auch bei den frühesten nackten Engelsdarstellungen am Ausgang des Duecento wieder auf das Evangelistensymbol stossen.

In der Oberkirche zu Assisi hat Giotto das zweite Kreuzgewölbe von der Vierung mit pflanzlichem Ornament bemalt, in das die vier Evangelistensymbole eingeflochten sind. Den Blätterkelchen entspringt die nackte Figur des Matthäusengels. Aber nur verstohlen und in ornamentalen Nebenteilen wagt Giotto den ganzen nackten Engel zu geben.



(Fig. 8)

Er verschmilzt die Tätigkeit der unbekleideten Genien, welche auf Sarkophagreliefs das Bild des Verstorbenen tragen, mit dem Amt des christlichen Engels. Als Schmuck von Architekturen in steinfarbig gemalten Reliefs halten sie das Haupt Christi: Verkündigung an Anna und Geburt der Maria (Padua, Arena). [Fig. 8.] Durch ihre heilige Tätigkeit sind sie als Engel beglaubigt. So bilden sie die Vorgänger der inschrifttragenden Putten im Campo Santo zu Pisa (Triumph des Todes).

Die gegenständliche Auffassung, ob Engel oder Genien gemeint sind, ist nicht belangvoll, sondern das Eindringen nackter geflügelter Knaben von antiker Bildung in eine grosse, christlich symbolische Darstellung. Nicht die Übernahme antiker Formen allein, sondern das Verwischen der religiösen Grenze zwischen Genius und Engel ist ein geistliches Merkmal für die weltliche Bildung am Ende des Jahrhunderts. Dass die antike Überlieferung nie ganz in Italien ausgestorben war, zeigen die Skulpturen am Dome zu Modena. So schütten im Trecento ganz ohne religiösen Beigeschmack kleine nackte Genien gleichsam symbolisch das Füllhorn antiker Kunstbildung über Siena aus (Pietro Lorenzetti, Assisi).

In der Skulptur gibt das Grabmal frühe Beispiele für den nackten Putto.

Anspruchsvoll in ihrer Grösse und Hässlichkeit sind die Sarkophagträger des Cansignorio von Bonino di Campione in Verona (1374).[53])

Besonders häufig macht sich der nackte Putto in dem letzten Drittel des Jahrhunderts in dem Pflanzenornament der Portale breit.

Mit dem zweiten südlichen Domportal von Florenz und den Namen des Piero di Giovanni Tedesco und Lorenzo di Giov. d'Ambrogio verknüpft sich das Auftreten des Renaissance-Putto.[54]) Auch das prachtvolle Nordportal des Palazzo comunale zu Perugia zeigt in seinem gotischen Ornament nackte, ungeflügelte Kinderfigürchen, die in ihrem übermütigen Gebaren die vollkommensten Vorläufer des Renaissance-Putto sind.
Verhältnismässig spät erscheint der Putto in der Lombardei. Ungeschickte Versuche zu seiner Bildung finden sich in den älteren Ornamenten des Mailänder Doms. Ein echter Renaissance-Putto ist erst zur Zeit Jacopinos da Tradate nachweisbar (1401—1425) an einem Gewölbeschlussstein des Doms.[55])

Um 1400 herum mehren sich die Beispiele.



(Fig. 9)

Quercias Putten tragen in völlig antiker Weise die Blumengewinde auf dem Grabmal der Ilaria (1406). Ein florentiner Meister bildet um die Wende des Jahrhunderts zwei nackte musizierende Putten zu Füssen der Madonna (Tonskulptur des Kais. Friedr. Mus. 34 a).

Das alte Amt des vorhanghaltenden Engels am Grabmal wird bald auch in die Hand des unbekleideten Flügelkindes gelegt: Grabmal Brenzoni (Verona, S. Fermo). Nicht aber an den Urheber dieses Denkmals, an Rosso, sondern an seinen grossen Gefährten Donatello knüpft sich die eigentliche Schöpfung und Festlegung des Renaissance-Putto.

Ganz nackt, als dekoratives Schmuckstück, treibt er auf der Bekrönung des Taufbrunnens zu Siena sein Wesen; noch kindlicher gebärdet er sich oberhalb der Verkündigung von S. Croce. In leichte kurze Röckchen gehüllt, wird er dem toten Christus als Leidtragender zugesellt.

In dem berühmten Engelsreigen zu Prato und der Sängertribüne zu Florenz wird das Kind in seinen vielfältigen Bewegungsmotiven, in seiner ausgelassenen, animalischen Lust zu selbständiger Kunstschöpfung erhoben. [Fig. 9.] Und doch haben auch diese tanzenden, im Übermut sich stossenden und balgenden Knaben ihre heidnischen Vorgänger.

Etwa gleichzeitig als Donatello seinen Putto für die Nachwelt prägte, klommen in Venedig die ersten Vorläufer der Renaissance in dem Rankenwerk der Porta della Carta heran (1438).

Viel später als die Skulptur hat die Malerei den nackten Engel mit Entschiedenheit aufgenommen. Unter Donatellos Einfluss wird zunächst Norditalien die Heimat des gemalten Putto.

Die frühesten venezianischen nackten Engelknaben tragen auf dem Krönungsbilde von Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini die Marterwerkzeuge Christi. (Venedig, S. Pantaleone 1444).[56]) Höchst wichtig wird die Eremitani-Kapelle für die malerische Ausbildung des Putto. In der Himmelfahrt Mariä begegnet man zum erstenmal dem unbekleideten, fliegenden Putto. In den Girlandenträgern der Kapelle entwickelt sich der antike Genientypus zu einem eigenen dekorativen Leben. Aber erst der spätere Mantegna tat das auf malerischem Gebiet, was Donatello auf plastischem geschaffen: er erfüllt die Engel mit dem frischen natürlichen Gebaren des Kindesalters. Die kleinen bekleideten Putten der Madonna von S. Zeno sind wie emsige Kinder, ganz von ihrer Beschäftigung erfüllt. Man merkt, wie die hinteren sich mit Singen körperlich abmühen; den Zweck, die Verherrlichung der Madonna, haben sie vergessen.

Der jugendliche Engel treibt im Quattrocento zunächst in Venedig und den anliegenden Landschaften sein Wesen. Er nimmt gern das Amt des Musikputto für sich in Anspruch.

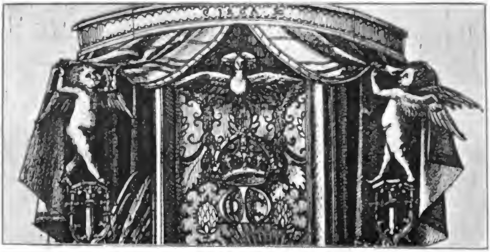
Giovanni Bellini (Frari), Alvise Vivarini (Redentore).

Aber nicht nur Verona (Bonsignori, Benaglio) und Vicenza (Bartolommeo Montagna) nehmen den Putto mit offenen Armen auf, sondern auch Mittelitalien kommt ihm freundlich entgegen.



(Fig. 10)

Ferrara: Cosimo Tura (Kais. Friedr. Mus.), zwei nackte Putten, freilich nur auf der gemalten Bildarchitektur. — Schule des Cossa, Geburt Christi (Dresden, Gem. Gal.). — Modena: Bianchi Ferrari, 3 musizierende nackte Engel vor dem Thron der Madonna (Modena, S. Pietro). — Siena: Girolamo di Benvenuto, bekleidete Musikputten (Siena, Akad.). — Umbrien: Boccati da Camerino, musizierende und blumenpflückende Bürschchen (Perugia, Pin.). Melozzo da Forli, Bruchstück aus S. S. Apostoli (Rom, Quirinal), zeigt eine ganze Schar von unbekleideten Putten. Signorelli hat den erwachsenen Engel bevorzugt. Selbst den musizierenden Putto vor dem Throne der Madonna hat er durch einen nackten Jüngling ersetzt (Perugia, Dom). In Florenz wagt sich der nackte Putto zunächst nur schüchtern in den gemalten



(Fig. 11)

Architekturen hervor, oder es erscheint in den Glorien als Halbfigur. Beispiele für jene Darstellungsart bei Botticelli (Kais. Friedr. Mus. 102), — hier noch in Steinfarbe und bei Piero di Cosimo: Madonnenbild (Florenz, Innocenti). — Filippino Lippi bringt die nackte Halbfigur: Tabernakel (Prato), Christus erscheint der Maria (A. P. 1008), Engelsglorie der Cappella Caraffa.

Der Putto ist nicht nur zur Erhöhung der fröhlichen Stimmung bestimmt, er tritt jetzt bei allen Gelegenheiten an die Stelle des erwachsenen Engels.

Bei der Geburt Christi betet er an; bei der Taufe hält er das Gewand; am Ölberg tröstet er; an den Särgen der Verstorbenen klagt er; ja, er hält den Leichnam des Erlösers in den Armen (S. d. einzeln. Kap. u.).

Erst das Cinquecento hat hier aufgeräumt. Wenn in der Pietà des Tizian ein nackter Putto anwesend ist, so verunheiligt er den ergreifenden Moment nicht durch kindliches Schluchzen, sondern er hält als himmlischer Genius nur die Fackel.

Das Geschlecht der Kinder, welche eine frühe Gotik in Frankreich schuf, stirbt aus. — Jahrhundertelang herrscht diesseits der Alpen der ältere gewandete Engel.

Offenbar unter dem Einfluss toskanischer Kunst findet sich vereinzelt der nackte Putto schon früher in der französischen Miniatur: Teil einer Randleiste aus dem Missale des Nikolaus Ricard. ms. 138 der Municipalbibl. in Avignon um 1368 gemalt.[57])

Wo in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Putto auftaucht, verkündet er die Renaissance.

Jean Fouquet hat die roten Seraphim, die den Thron der Madonna umgeben, als nackte Knaben gebildet: Agnes Sorel als Madonna (Antwerpen, Mus.). [Fig. 10.] Sonst tritt der unbekleidete Engel auch hier erst schüchtern in dekorativen Gebilden oder als Wappenhalter auf.
Heures de Mr. Chevalier von Fouquet (musée Condé) und zweiter Teil der Heures de Chantilly (ebenda), „Christus als Schmerzensmann“.[58])
Selbst 1496 auf der grossen Skulpturengruppe der Kirche zu Solisme „Beweinung Chrisii“ sind die eigentlichen Engel noch bekleidet, und nur im Ornament erscheinen Putten.

In den Niederlanden kommt der Putto gleichfalls zunächst als Dekorationsmotiv in Gemälden auf,

so auf einem Kamin eines Bildes des Brüsseler Museums, No. 542, das früher dem Dirk Bouts zugeschrieben wurde.[59]) Auch Memling führt die girlandenwindenden nackten Knäbchen als Schmuck seiner gemalten Architekturen ein. Zu einem wirklichen Bildbestandteile wird der Putto erst durch die romanistische Richtung erhoben, und selbst da spielt er immer eine untergeordnete Rolle.

In Deutschland haben sich die Stecher zunächst für den nackten Engel in das Zeug geworfen.

Er ist ein Charakteristikum des Meisters E. S. Nackte Putten halten den Baldachin der Madonna (P. 143) [Fig. 11], in P. 154 tragen vier unbekleidete Engel die Marterwerkzeuge. Bei dem Meister des Amsterdamer Kabinettes tauchen in den Wolken nackte Putten auf: Stich des heiligen Michael (Publik. d. chalkogr. Gesell. Lehrs 39).

Am Rhein bringt dann der Meister der heiligen Sippe kleine Flügelwesen, welche über einem Teppich hinter der Madonna als Halbfigur lehnen (W. R. 669). Bei dem Bartholomäusmeister strampeln sie zahlreich im Knielaufe und in Schwimmbewegung um den toten Heiland herum (W. R. 185).

In der Plastik treffen wir am Pfeiler der Frauenkirche zu Nürnberg auf ein an oberitalienische Vorbilder gemahnendes Beispiel.

Die beiden schwebenden, ganz jugendlichen Bürschchen sind nur mit einer Stoffschärpe um den Leib bekleidet. Auch in den Engeln des Magdalenenaltars (Lorenzkirche, Nürnberg) halten im oberen Teile nackte Engel das Gewand Gott Vaters.[60])

Wenn auch die Renaissance den nackten Engel in der Plastik verwendet (Riemenschneider) — zu einem selbständigen Leben ist er dort nicht erblüht. Den entscheidenden Schritt durch seine Befruchtung mit deutschen Elementen



(Fig. 12)

tut Dürer: Sein Putto ist noch ein wohlerzogenes Kind, das sich nützlich macht. [Fig. 12.] Bei Altdorfer, Cranach und Baldung sprudelt es dann von übermütigen Einfällen. Zugleich wird erst jetzt der Bewegungsreichtum der kindlichen Glieder erfasst: Altdorfer (Geburt Mariä, Augsburg, Gal.) und Cranach (B. 4) [Fig. 81] schaffen den deutschen Kinderreigen wie Donatello den Italienischen.

5. Licht- und Luftprobleme.

Die Wirkung einer intensiven Lichtquelle (Kerzen-, Sonnen-, Mondlicht) wird von einem Kinde viel früher beobachtet als die feineren Beleuchtungsunterschiede, welche sich durch dünnere oder dichtere Luftschichten für die Gegenstände ergeben. So ist auch die Kunst viel eher dazu gelangt, Lichtwirkungen auszudrücken als Luftwerte annähernd richtig zu geben.

Leider liegt nur in der italienischen Kunst die Entwicklungsreihe lückenlos vor.[61])

Vor allen figürlichen Aufgaben fordert die Darstellung der Engel zu einer Lösung der Beleuchtungsprobleme heraus. Verlieh ihnen doch die religiöse Überlieferung den Lichtglanz im Anschluss an die Antike, welche von ihren höheren Wesen einen leuchtenden Schein ausstrahlen lässt.[62])

Die Bibel bietet hierfür die Schriftbelege.[63]) In den apokryphen Evangelien spielt der „Glanz“ des Engels eine bedeutende Rolle.[64]) Pseudo-Dionysius erklärt dann die Leuchtkraft symbolisch; er nimmt das helle und feurige Gewand der Engel als Sinnbild für das „geistig Beleuchtende und geistig Beleuchtete“ (15, 4).

Hatte die altchristliche Kunst seit dem 4. Jahrhundert sich des Nimbus als Symbol für die Lichterscheinung des Engels bedient, so nimmt das Trecento zu dem Zeichen den wirklichen optischen Glanz hinzu. Als künstlerischen Bahnbrecher nach dieser Richtung muss die Kunstgeschichte Taddeo Gaddi nennen.

In seiner „Verkündigung an die Hirten“ (S. Croce) teilt sich der dunkle Nachthimmel als eine lichtgelbe Wolkenöffnung. Darin schwebt der verkündende Engel, selbst ganz hell gehalten; nur die der Erde zugekehrte Seite zeigt bläuliche Schatten. Vom Engel aus verbreitet sich das warme Licht über die Schläfer, über die Hügel und über die Heide. Selbst auf der Schnauze des durch den plötzlichen Schein erweckten Hundes spielen noch ein paar Strahlen.

Ein Jahrhundert lang sollte Taddeo unerreicht bleiben.

Lorenzo Monacos kleine Engel in der Anbetung der Könige (Uffizien No. 39), die in einer Art bräunlicher Glorie erscheinen, sind ein Rückschritt gegen Taddeo. Mehr an ihn schliesst sich der anonyme Meister an, der in der Cappella Strozzi (S. Mar. nov.) die Geburt Christi malte.

Erst Piero della Francesca führt in Arezzo (Erscheinung des Engels im Zelte Konstantins) das Problem einen Schritt weiter.

Der Engel erscheint nicht innerhalb eines lichten, atmosphärischen Ausschnittes, seine leuchtende Eigenschaft wird hauptsächlich aus seiner Wirkung erklärt. Das goldene Licht, das auf seinem mächtigen Flügel schimmert und leicht Haar und Gewand berührt, breitet sich, wie von der Magie des weisenden Fingers in seine Richtung gebannt, über das Zelt und den schlafenden Kaiser. Ist hier in dem Durchgeistigen des Wunders ein Fortschritt gegen Taddeo, so ist Piero auch in der eigentlich optischen Lösung weitergegangen. Sieht man bei jenem noch die weisse Lokalfarbe der Engelsgewandung brutal inmitten des gelben Lichtscheins, und spricht dort noch der Umriss, so ist der Engel in Arezzo fast impressionistisch behandelt, nur der leuchtende Flügel taucht als Form auf, die Gestalt verliert sich als dunkle Masse.

Wenige Jahre darauf beschäftigt Mantegna die gleiche Frage. 1459 malt er seine Madonna von San Zeno (Verona). In der heute in Tours befindlichen Predelle, Christus am Ölberg, ist gleichfalls der Engel die Lichtquelle.

Aus durchleuchteten Wolken fährt er von rechts herab. Die der Erde zugewendete Seite und das Gesicht sind belichtet; diesen Glanz scheint er auf den betenden Christus und die Jünger auszustrahlen. An Wirkung steht Mantegna hier hinter Piero zurück, weil er seinen landschaftlichen Hintergrund nicht in einheitliche Beleuchtung bringt. Er scheut sich noch, die ganze Szene in abendliches Dunkel zu tauchen, und macht nur im rechten Teile des Bildes dazu schüchterne Versuche.[65])

Raffael hat in seiner „Erscheinung des Engels bei Petrus" (Vatikan) das Ausstrahlen eines Lichtscheines um die Gestalt des Engels wieder aufgenommen.

Die harte in Lokalfarben ausgeführte Malerei bedeutet keinen Fortschritt in der Weiterentwicklung der Aufgabe. Verliess sich Raffael auf die abblendende Wirkung der Fensteröffnung, durch welche das Auge des Beschauers unempfindlich für Linie und Farbe wird und das Bild nur als Masse aufnimmt?

Die Kunst der nordischen Völker bietet keine Entwicklungsgeschichte für den Engel als Lichterscheinung. Plötzlich und unvermittelt steht der Engel des Meisters der Ursulalegende in der Kunstgeschichte. Das Licht, das als helles Strahlenbündel von ihm ausgeht, verbreitet sich auf das Bett der Heiligen (W. R. 120).

War dieser langweilige, niederrheinische Meister hier Bahnbrecher? Oder hatte er sich nur fremdes Gut angeeignet? Holland hatte schon früher ähnliche Lichtprobleme gelöst. Geertgen tot Sin Jans lässt in seinem Bilde der Anbetung in der Sammlung von Kaufmann, Berlin, das Licht vom Christuskinde ausgehen.[66]) Der Meister der Ursulalegende zeigt auch sonst Zusammenhang mit der Leydener Schule. Liegen hier die früheren Glieder der Kette, von welcher er nur einen Ring uns bewahrt hat?[67])

Besser steht es im Norden um die allmähliche Entwicklung des Engels als Lufterscheinung.

Für die Aufgabe des atmosphärischen Zurückstimmens bieten die Himmelsbewohner den greifbarsten Anlass. Dazu kam vielleicht auch das künstlerische Bedürfnis, sie als Heerscharen oder dienende Geister gegenüber

Gott oder Christus durch malerische Werte unterzuordnen. Stephan Lochner hat in bezug auf atmosphärische Weichheit meilenweit die van Eyck überholt.

So zeigen auch seine Engelchen, die auf der Madonna mit d. Veilchen (Köln, erzbischöfliches Museum) den Teppich halten, bereits die tiefere Raumschicht an, in der sie zur Madonna stehen.
Geradezu schlagend wirkt die neue Empfindung für Luftperspektive in seinem Darmstädter Bilde: Darstellung im Tempel. Hinter dem goldenen Nimbus Gott Vaters drängt sich eine Anzahl kleiner Engelsköpfchen. Noch wirkt sie als leichte Fleischfarbe, aber sie ist so weich zurückgestimmt, dass ein gleichzeitiger Italiener, selbst der in solchen Fragen fortgeschrittene Fra Filippo, sich roh dagegen ausnimmt. Das Bild Lochners trägt das Datum 1447.

Die nächste Entwicklungsstufe führt uns nach 30 Jahren in eine flämische Werkstätte. In ein dichteres Luftmeer als Lochner taucht Hugo van der Goes seine Engel.

Die Cherubim, die Christus das Geleit an das Sterbebett der Mutter geben (Brügge, Mus.), sind nur noch eine aufgelöste, bläuliche Dunsterscheinung.

Wieder bricht die Zickzacklinie nach Deutschland um. Augsburg, die Stadt des Lichtes und der Farbe, ergreift jetzt die Führung. Burckmairs Engel, welche die Herrlichkeit der Maria umgeben (Augsburg, Gal.), sind nur noch ein Meer lichtumflossener Wesen, die sich in der Unendlichkeit zu verlieren scheinen.

Worin der Norden kühn Bahn brach, dahin folgte langsam Italien. Erst gegen das Ende des Quattrocento fallen die Versuche, die Engel nicht wie feste Körper des Vordergrunds zu behandeln.

Besonders das Blau der Cherubim gab hierzu die beste Gelegenheit, da die Gleichheit ihrer Lokalfarbe mit der Luft von vornherein zu einer Zusammenstimmung mit derselben einlud.
Fra Filippo, obgleich viel feiner in den Werten als seine Zeitgenossen, hat bei keiner seiner Engelsdarstellungen diese Versuche gemacht. Erst sein Sohn übertrug das Erbe der malerischen Errungenschaften auf die himmlischen Heerscharen. Schon das Tabernakel in Prato gibt eine schwache Andeutung, die Engel durch die Behandlung zurückzustimmen. Wirklich gelöst wurde das Problem erst in der Cappella Caraffa (Rom, S. Maria sopra Minerva). Aber nicht nur die malerische Richtung des Lippi, sondern auch die auf plastische Form drängende Schule des Verrocchio schlug wohl um dieselbe Zeit einen ähnlichen Weg ein. In der Krönung Mariä (Kais. Friedr. Mus., vielleicht von Botticini?) ist in den blauen Cherubsköpfchen bereits ein Ansatz, die Vierflügler aufzulösen. Wieder ist es ein Bildhauer und Maler zugleich, Francesco di Giorgio, der in Siena in der Krönung Mariä, wohl gegen Ende seines Lebens († 1509), die Raumvertiefung um einen Schritt weiter führt. Erstaunlich ist es, dass in Venedig sich bei beiden Bellini noch kein Ansatz dazu findet. Erst Pseudo-Basaiti hüllt in seiner Himmelfahrt der Maria in Murano zwei seiner rotflügeligen Cherubimköpfchen etwas in atmosphärischen Dunst.

Das wirklich in den endlosen Raum Zurückgehende, wie es Burckmair malt, haben erst ein Jahrzehnt später Raffael in der Sixtinischen Madonna und Tizian in der Assunta gebracht.

6. Flügel.

Unterordnung des Einzelnen zugunsten der Gesamtwirkung kennzeichnet den monumentalen Stil des Trecento. Die byzantinische Malerei hat im Fresko wie im Tafelbild die Mosaiktechnik für die Behandlung der Flügel nachgeahmt. Man stellte bunte Farbenschichten von Federn aneinander und liess die Flügel hart am Gewand ansetzen.

Das italienische Trecento mit dem Sinn für eine grosse räumliche Wirkung beseitigt meist den trennenden Unterschied zwischen Kleid und Flügel.

Bei allen fliegenden Gestalten sind Gewand und Flügel von einer Farbe. Bei den Engeln, welche sich auf dem Boden bewegen, geht der Ansatz des Flügels wenigstens in den Ton des Gewandes über, falls die Federn selbst noch in mehreren Farben ausgeführt sind.

Man konnte die Grenze zwischen Kleid und Flügel um so eher umgehen, als man gar keine Rücksicht bei der Bildung des bekleideten Engels darauf nahm, dass die Flügel einen Teil der leiblichen Beschaffenheit der Himmelsboten ausmachten; man behandelte sie höchst naiv als Zubehör der Bekleidung; der Engel schlüpfte gleichsam ohne Flügel in sein Gewand, an dem die Schwingen befestigt waren.

Giotto: Altarbild. (S. Croce, Cappella Medici.)[67a] Krönung Mariä: alle Flügel sind in der Farbe des Gewandes, mit Ausnahme des äussersten Flötenbläsers. Giotto: Madonna (Florenz, Akad.): die Gewandfarbe geht mit dem Flügelansatze zusammen. Taddeo Gaddi: Madonna (Florenz, S. Felicità): Flügel gleich dem Gewande. Pietro Gerini (Pisa, Capitelsaal von S. Francesco): fast alle Flügel sind gleich dem Gewande, nur von einer zweiten Farbe umrandet. Meister der spanischen Kapelle: fast alle Flügel in der Gewand farbe. Ebenso Orcagna, Paradies; Barna im Dome zu S. Gimignano; Prete Ilario im Dome zu Orvieto; Simone Martini, Maestà; die Fresken der Incoronata (Neapel); Tommaso da Modena, Fresken in S. Niccolò (Treviso); Bernardo da Firenze (Kais. Friedr. Mus. 10).
In den meisten Fällen half später der nackte Putto über die schwierigeFrage hinweg; sonst blieb es eine Sache des persönlichen Gefühls, durch technische Feinheit oder Verstecken der Ansatzteile sich aus der heiklen Lage zu befreien.

Das beginnende Quattrocento scheint dagegen an der Maskengarderobe des Engels gar keinen Anstoss genommen zu haben; es bemäntelt in keiner Weise die verzwickte Aufgabe. Mit seiner Freude am Einzelnen und Vielfältigen hebt es die Flügel durch Form und Farbe vom Gewand möglichst ab.

Schon Lorenzo Monaco gibt sich in seinen harten, bunten Flügeln als ein Künstler mit quattrocentistischen Neigungen zu erkennen. Auch Fra Angelico geht hier in der Geschmacksrichtung des neuen Jahrhunderts. Dem Gabriel des Baldovinetti (Uffizien) sind graue Flügel auf das rote Gewand geklebt. Botticellis feines, weissgrünes Schwingenpaar hebt sich von rot und blauem Gewande ab (Verkündigung, Uffizien). Ghirlandajo hat in S. Mar. nov. Flügel und Gewand recht sichtlich durch die Farbe unterschieden.
Auch die Skulptur hat dieses hart an das Gewand angesetzte Flügelpaar verwendet.

Mit der Freude am Bunten, Prächtigen kommt der Pfauenflügel sehr in Aufnahme, besonders für den Gabriel.

Vereinzelt findet er sich schon im Trecento: Simone Martini: Verkündigung (Uffizien). Ob hier vielleicht die Übertragung der 100 Augen der Cherubim auf die Engel im allgemeinen eine Rolle spielte?
Gabriel mit Pfauenflügeln bei: Fra Filippo (A. P.), Pollaiuolo (Kais. Friedr. Mus.), Neri di Bicci (Uffizien). Bei den gewöhnlichen Engeln Pfauenflügel: Benozzo Gozzoli (Cappella Riccardi), Antonello da Messina, Schmerzensmann (Wien, Gem. Gal). In Siena kommen dieselben nicht nur im Quattrocento bei Sano di Pietro, sondern bis in das Cinquecento vor: Michael im Engelssturz des Beccafumi (Siena, Pin.).

Das Cinquecento verzichtet wohl auf die Pfauenflügel, aber bis auf Raffael nicht auf ein farbiges Gefieder.

Albertinelli ist ganz besonders schillernd, aber auch Fra Bartolommeo und der feine Colorist Andrea geben in bunten Farben schimmernde Flügel. Raffaels Putten der sixtinischen Madonna haben rot und grüne Schwingen, während die der erwachsenen Engel in S. Maria della Pace ganz zart auf weissgrau gestimmt sind; nur des einen Federn sind an den Enden leise rosa angehaucht; der Erzengel, der auf der Madonna mit dem Fisch den kleinen Tobias führt, hat dann ganz weisse Schwingen.

Ausnahmsweise war das Gefühl, den Flügelschmuck in der Farbe unterzuordnen, schon einzelnen Quattrocentisten gegeben.

Filippino (Kais. Friedr. Mus. 96): zu weissgrauer Gewandung auch weissgraue Flügel; Piero della Francesca (Perugia, Pin.): Gabriel trägt graues Gewand mit grauen Flügeln; Foppa gibt Gewand und Flügel in einer Farbe (S. Eustorgio, Mailand).

Eine Herabminderung in der Buntheit der Flügel wird zum Allgemeingut erst in der Hochrenaissance, und das Secento hat daran festgehalten. Bestimmend wurde dafür der Übergang zu einem malerischen, monochromen Sehen, für welches der alte Tizian und Tintoretto bahnbrechend wirkten.



(Fig. 13)

Auch in der Form des Flügels strebt das italienische Trecento nach Vereinfachung.

Die grossen und unten hervorstehenden einzelnen Kielfedern des Byzantinismus finden sich noch leicht in Giottos Fresken angedeutet. In seinen Tafelbildern und im späteren Trecento verschwinden sie; der Umriss beruhigt sich. Solche schlichten Flügel gibt Taddeo Gaddi und der Meister der spanischen Kapelle. Dem ruhigeren Künstlertemperament entspricht auch noch später diese Form. So nimmt es nicht Wunder, wenn bei Fra Angelico ein langer, schlichter Flügel feierlich herniederhängt. [Fig. 13.] Fra Filippo und Luca della Robbia haben noch die einfache Form beibehalten. Die lebhafteren Maler sprechen aber auch im Trecento ihren Charakter durch einen bewegteren Umriss des Flügels aus (Spinello Aretino).

Die Eigenart des Künstlers und das dekorative Be-

dürfnis jedes einzelnen Bildes werden hier massgebend, sodass sich Entwicklungsgesetze nur in grossen Zügen geben lassen.

Es ist selbstverständlich, dass der ruhige Piero della Francesca sich auch mit einem einfachen Umriss des Flügelpaars begnügt. Donatello schafft auch hier wie überall Eigenartiges: ein beinahe stofflich empfundenes aufgeplustertes Gefieder. Wundervoll dekorativ wirken Mantegnas in die Höhe gerichteten, stilisierten Schwingen: Schmerzensmann (Kopenhagen).

Vom Ausgang des Trecento bis in die Renaissance findet nur eine allmähliche Steigerung zu einem volleren Flügeltypus statt. Vor allem wird der innere Umriss geschwungener und eleganter. Filippino und Signorelli bilden hier schon Formen, die von Raffael nicht übertroffen werden.

Im Norden hat man sich von jeher viel mehr als in Italien in die Einzelheiten des Gefieders liebevoll vertieft. Kam doch die Neigung für das Stilleben, das Stoffliche einer genauen Wiedergabe der Federn entgegen.

Eine flaumige Wiedergabe wie bei van Eycks Verkündigungsengel setzt in Italien erst bei Filippino ein. Dagegen gelangt der Norden zu keiner monochromen Behandlung von Gewand und Flügeln, weil ihm der monumentale Geist des italienischen Trecento fehlt. Der naturalistische Sinn des beginnenden 15. Jahrhunderts macht sich auch bei ihm fühlbar: der Ansatz des Flügels wird stärker betont: Pfenning (Nürnberg, Frauenkirche).

Die Pfauenfeder ist auch im Norden vom 14. Jahrhundert bis in die Renaissance beliebt.

Engel aus der Schule Meister Wilhelms (Schatzkammer des Aachener Doms); Schaffner, Verkündigung (Sigmaringen, Fürstl. Gal.); Meister C. W. (Stuttgart, Mus.). Auch in den Niederlanden ist er heimisch: van der Goes.
Es handelt sich hier nicht um eine getreue Kopie, sondern nur um Verwendung der Zeichnung des Pfauenauges als Motiv. Genaue Nachahmung von Flügeln darf man trotz der naturalistischen Richtung des 15. Jahrhunderts nicht immer erwarten, musste doch schon der Ansatz formal zum Körper umstilisiert werden.

Hat auch der Norden im 14. Jahrhundert in der Farbe keinen wesentlichen Typus geschaffen, so hat das Mittelalter, besonders die deutsche Kunst, eine eigenartige gotische Form entwickelt. In enger Anlehnung an die vorspringenden Kielfedern des Byzantinismus formt man phantastische Gebilde. Es sind grosse Schwingen, deren Enden sich oft in einzelne gespaltene Federn verlieren.

In Deutschland zeigt schon der Verkündigungsengel in Methler bei Dortmund (ca. 1230) bei verhältnismässig kleinen Flügeln diesen unruhigen Umriss. Noch deutlicher tritt er in der Madonna des Klosters Gurk in Kärnten zutage. Mitte des 14. Jahrhunderts entfaltet der Engel in St. Martin in Campill bei Bozen seine ungeheuren Schwingen. [Fig. 15.] Für die Übernahme dieser Form aus Byzanz bietet der Reliquienschrein im Domschatz zu Aachen ein gutes Beispiel.[65]) Manchmal zeigen die Flügel eine pflanzenartige Form, die an stilisierten Kaktus gemahnt: Schule Meister Wilhelms, Verkündigung (Schatzkammer des Aachener Doms, W. R. 39), Madonna (Stiftskirche, Hohenfurth, Böhmen).
Der italienische Norden hat auch Annäherndes gebracht. Bei den dortigen Übergangsmeistern, die noch stark in der Gotik stecken, kommen die langen einzelnen Kielfedern vor: Lorenzo Veneziano, Verkündigung (Ve-



(Fig. 14)

nedig, Akad.), Stefano da Zevio, Madonna (Verona, Mus. und Rom, Palazzo Doria).

Wohl als Ausfluss gotischen Formempfindens bewahrt der Norden die spitzen aufwärts gerichteten Flügel bis in die Renaissance.

Wo diese reihenweis sich in die Höhe richten, wirken sie beinahe wie schlanke Fialen: Heures de Chantilly, Krönung Mariä. [Ähnlich Fig. 69.]

Mittelitalien kennt diese Form nur im Trecento: Schule des Giovanni Pisano, Engel des Berliner Museums, während Norditalien auch hier fremdes Eigentum eingeschmuggelt hat.

Mantegna, Schmerzensmann (Kopenhagen); Lotto, Verkündigung (Recanati). Selbstverständlich ist diese Art bei Antonello da Messina, Beweinung (Wien, Gem. Gal. und Venedig, Correr.).[69])

In Deutschland wird mit dem Eintritt der Renaissance der Flügel bewegter, zerklüfteter.

Dürer gibt kurze, runde Fittige und meist ein sperriges, aufgeplustertes Gefieder. Baldung Grien, Hans von Kulmbach, Altdorfer, Cranach, Schäufelein haben diese Form übernommen. [Fig. 14.]

In den Niederlanden tritt bei den italienisierenden Künstlern dann auch der italienische Flügel der Renaissance mit dem elegant geschwungenen Innenumriss in sein Recht.

Ein anderes byzantinisches Merkmal, das Italien schon im Trecento abstreift, behält Deutschland bis in die Renaissance bei: den einen aufwärts-, den andern abwärts gerichteten Flügel, am häufigsten beim Verkündigungsengel.

Wie aber kam man zur Annahme beflügelter Engel?

Das Buch Henoch erzählt: „Und sie (die Engel) nahmen sich Flügel und flogen“,[70]) woraus sich keineswegs die ursprüngliche Vorstellung einer Beflügelung ergibt, von der auch im Alten Testament nie die Rede ist: wir müssen hier auf eine Übernahme von babylonischen Vorstellungen schliessen. Erst im Neuen Testament (Offenb. Joh. 14, 6) sieht der Apostel einen Engel mitten durch den Himmel fliegen. Tertullian setzt dann als allgemeine Tatsache fest, „omnis spiritus ales est; hoc angeli et daemones“.[71]) Pseudo-Dionysius nimmt merkwürdigerweise eine Beflügelung der Füsse an — schwebten ihm dabei antike Bildungen vor? — er erklärt diese symbolisch als „aufwärts gerichtetes Streben“.[72]) Das deutsche Mittelalter konnte sich den Engel gar nicht ohne Flügel denken: „dô truoc der junge Parzivâl âne flûgel engels mâl“ betont Wolfram ausdrücklich.[73])

Die bildende Kunst hat sich hier weder an die religiöse Überlieferung, noch an die literarische Festlegung gehalten, sondern ist von jeher recht frei mit der Zuerteilung dieses Attributs umgegangen.

Erst das 4. Jahrhundert kennt einen Engel mit Flügeln, und die karolingische Zeit gibt ihn sehr häufig ohne Schwingen. Das spätere Mittelalter hält wieder mit ziemlicher Regelmässigkeit an der Beflügelung fest, und erst das Quattrocento hat ernstlich daran gerüttelt.[74]) Vor allem ist es Venedig, das in reichlichster Weise Ausnahmen schafft. Man war hier von jeher weniger feierlich als in Florenz, was sich auch in dem frühen Verzichten auf den Heiligenschein bekundet.[75]) Ein höchst charakteristisches Beispiel bilden die Putten des Giovanni d'Alemagna und Antonio da Murano in San Pantaleone und der venezianischen Akademie. Bellini (S. Zaccaria), Cima, Carpaccio: Darstellung im Tempel (Venedig, Akad.), Pseudo-Basaiti: Taufe (Vicenza) sind Beispiele der frühen, Savoldo (Treviso, San Niccolò) und Veronese der späten Zeit.

Im engen Anschluss an Venedig kommt der flügellose Putto in den benachbarten Landschaften vielfach vor: Bartolommeo Montagna, Bonsignori, Palmezzano; Caroto gibt seine drei Erzengel ungeflügelt (Verona, Mus.). Aber auch in Mittelitalien findet er sich ein: Pesellino (Chantilly, musée Condé), Verrocchio, Taufe (Florenz, Akad.); Raffaellino del Garbo (Kais. Friedr. Mus.). Luca della Robbia, unglasierte Tonmadonna (Kais. Friedr. Mus. 113). Sehr häufig ist er bei Francesco Francia.

Auch die nordische Kunst kennt den flügellosen Engel.

Hauptbeispiel: Genter Altar. Memling, Vermählung der Katharina (Brügge, Johannishospital); Anbetung des Kindes (daselbst und A. P.); Petrus Christus, Anbetung des Kindes (Kais. Friedr. Mus.); Schäufelein, Befreiung Petri (Germ. Mus.). In der Nürnberger Bibel sind die drei Engel, die bei Abraham erscheinen, ungeflügelt, während die Lübecker Bibel sie geflügelt gibt.

Dass auch aus Kompositionsgründen ein Flügel unterdrückt werden kann, hat Wölfflin gelegentlich der Sixtinischen Madonna bemerkt.

Bisher handelte es sich nur um die flügellosen Engel auf Erden. Aber auch das himmlische Schweben konnte ohne Schwingen gegeben werden.



(Fig. 15)

7. Der fliegende Engel.[76])

Nach einer langen Reihe von Versuchen war die antike Kunst für ihre Fluggestalt zum Schema des schwebenden Vogels gelangt, d. h. die Füsse und Arme einer Figur wurden für die Fortbewegung nicht in Anspruch genommen. Die altchristliche Kunst übernahm auch diesen Formenvorrat aus der römischen Welt.

Im Laufe der Jahrhunderte ging mit dem Abstieg des technischen Könnens Naturbeachtung und antike Formbildung gleichmässig verloren. Die Flugfiguren haben das Geschick der Kunst besonders deutlich abgespiegelt. 1180 entstehen die ungeschickt in der Luft fliegenden Figuren an dem Osterleuchter des Petrus Vasselectus (San Paolo fuori, Rom) und 100 Jahre später mit dem neuen Kunstaufschwung in Italien die herrlich schwebenden Engel des Arnolfo di Cambio am Tabernakel daselbst (1285). Die Engel des Arnolfo nehmen die Flugbewegung der Hochrenaissance gleich vorweg. Von den Engeln im Relief, welche aussen den Altar schmücken, schwimmt der eine in der Luft, während sein Gegenüber bereits das Getragensein von der Luft in der geschwungenen Linie und in dem leicht und willkürlich nach oben gestreckten Fuss zeigt.

Neben dem Bewegungsproblem hat die Malerei des Trecento sich mit dem Lichtproblem beschäftigt (s. das vor. Kap.). Man vermochte noch nicht, den schwebenden Engel als ein vom Äther umflossenes Wesen darzustellen. Und doch wollte man gern den aus der Luft herabkommenden Engel künstlerisch festlegen. Die tastende Kunst hilft sich mit dem Symbol, sie lässt den Unterkörper der Engel in Wolken aufgehen. [Fig. 16.]

Fra Filippo zeigt sich hier noch im Trecento befangen: Geburt Christi (Florenz, Akad.); Madonna della Cintola (Prato, Mus.).
Durch das ganze italienische Trecento geht diese Bildung, nur dass mit dem zeitlichen Vorrücken das Gewand sich verlängert. Daneben kommt aber auch der in voller Gestalt sichtbare Engel vor.

Das Quattrocento hat sich noch nicht ganz von der greifbaren Lichtillusion trennen können: es schiebt seinem Laufengel Wolkenstückchen unter die Füsse. [Fig. 59.]

Das Trecento gibt in seinen besten Gestalten das leichte Schweben des von der Luft getragenen Körpers. Die Fortbewegung mittels der Arme und Beine ist ausgeschlossen. Der leichte gotische Schwung kommt hier der künstlerischen Bewegungsillusion zustatten.



(Fig. 16)

Das Quattrocento hat das Bedürfnis nach gesteigerter Lebhaftigkeit. Man fasst das Problem des Fliegens als ein schnelles in der Luft Laufen auf.

Die italienische Entwicklung durchschreitet denselben Kreislauf wie die Antike. Sie



(Fig. 17)

bedient sich jener Bewegung, die beim Sprunge entsteht, und die Curtius mit dem Namen des Knielaufschemas belegte. Die Nike des Achermos ist hierfür das typische Beispiel. Dieser Sprungengel treibt in allen Darstellungen des Quattrocento sein Wesen (Nanni di Banco, Madonna mit der Gürtelspende; Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals von Portugal). [Fig. 59.] Daneben wird auch die andere Form, welche die Antike auf das Fliegen übertragen, von der italienischen Kunst übernommen: die Schwimmbewegung — schon Arnolfo di Cambio hatte sie gegeben. Das in der Luft Laufen wird bei Botticelli und Filippino durch ein Übergangsschema abgelöst: ein wagerechtes in der Luft Knien.

Erst die Hochrenaissance bricht völlig mit der Überlieferung. Sie sucht das Schweben weder durch die Analogie des Sprungs, noch des Schwimmens zu erklären, sondern fasst das übersinnliche Problem übersinnlich. Die Figuren bewegen sich nach jeder Richtung hin ungeniert im Äther, wie es ein Körper nur tun würde, der das gleiche spezifische Gewicht hätte wie die Luft.

Ganz losgelöst von den Gesetzen körperlicher Schwere schweben Raffaels Engel aus den Lüften: Madonna del Baldachino (Uffizien) und Sibyllen (S. Maria della Pace).

Es war der Grieche Kalamis, der zuerst den Widerspruch einsah, welcher in der gleichzeitigen Bewegung von Füssen und Flügeln zum Schweben bestand: er bildete seine Nike ohne Flügel. Die italienische Kunst besann sich erst spät darauf, dass überirdische Wesen nicht der Flügel zum Fluge bedürfen.

Es ist geschichtlich bedeutsam, dass die Meister der Bewegung sich zuerst an dies Problem wagten: Correggio malte ganz augenfällig in der Madonna des heiligen Franz seine nackten Putten in der Rückenansicht ohne Flügel. [Fig. 17.] Wenn der Künstler später auch nicht konsequent blieb, so zeigen seine bewegten, flügellosen Putten in San Giovanni und am Dome zu Parma, dass ein Meister die vollkommenste Bewegung inmitten von Wolkenräumen auch ohne Schwingen zu geben vermag. Michelangelo hat keine schwebenden beflügelten Engel geschaffen. Und doch fühlen wir, wie sie an der Sixtinischen Kapellendecke und im jüngsten Gericht die Himmelsräume durcheilen.

Die nordische Kunst hat nur dort eine analoge Entwicklung durchgemacht, wo sie von Italien befruchtet wurde.

Das lange Gewand, das der Engel bis in das 16. Jahrhundert bewahrte, hinderte ihn, sich in kühnen Lauf- oder Schwimmübungen zu versuchen. Man hielt sich gern an das Erinnerungsbild des schwebenden Vogels. Hieraus erklärt sich der eingewickelte, spitz geschwänzte Typus der Kölnischen Schule, der in seinen winzigen Verhältnissen geradezu an ein fliegendes Vöglein gemahnt.



(Fig. 18)

Diese Form kommt nur in Köln und der nächsten Umgebung vor: Gebetbuch der Maria von Geldern (Berlin, Königl. Bibl.).[77] [Vgl. Fig. 47.]

Ein anderer Versuch, die Luftillusion bei dem schwebenden Engel zu erreichen, geht in Übereinstimmung mit Italien darauf aus, ihn in Wolken, d. h. in die damals in der nordischen Kunst üblichen stilisierten Wolkenkrausen ausgehen zu lassen.

Kölner Maler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Schloss Braunfels). [Fig. 18.] Noch Wolgemut lässt seinen in ganzer Figur glatt in der Luft liegenden Engel aus solchen Wolkenrüschen zum Abraham herabschweben: Schedels Weltchronik. Das Schweben ist noch höchst ungeschickt ausgedrückt entweder durch ein kerzengerades Stehen: Pfenning (Frauenkirche Nürnberg), Holzschnitt des Münchener Kupferstichkabinettes um 1420 (Soldan Nr. 74), oder durch ein ruhiges Knien: Meister der heiligen Sippe, Anbetung der Könige (A. P.); Hugo van der Goes, Anbetung Christi (Kais. Friedr. Mus.). Bei dem Meister des Marienlebens schaukelt sich ein Engel in der Luft wie ein Kind am Reck: Mater gloriosa (A. P.). [Fig. 44.]

Im letzten Drittel des Jahrhunderts weht in Deutschland ein neuer Luftzug. Jetzt werden hier Probleme gelöst, die Italien erst viel später aufnimmt.

Mit dem Datum 1466 reiht sich der geschnitzte, gefiederte Engel am Altar des Herlin (Rothenburg, Jakobskirche) [Figur 20] ein, der es mit jedem Engel des Fra Bartolommeo an Feinheit der Bewegung aufnimmt. Während Riemenschneider zeitlebens selbst in seinen vollendetsten Schöpfungen nur den Lauf- und Schwimmtypus kennt (prachtvolles Beispiel in der Herrgottskirche zu Creglingen), setzt um die Wende des Jahrhunderts Adam Kraft in dem Pergerstorfferschen Grabmal mit demselben Motiv ein, das Raffael erst 14 Jahre später bringt: die Engel stürzen aus den Lüften. [Fig. 19.] Wenn der gleichzeitige Bartholomäusmeister in seiner Kreuzigung noch ganz verquälte Lauf- und Schwimmengelchen strampeln lässt, so fühlt man, dass der Strom der Entwicklung von Köln nach Franken übergesprungen ist.



(Fig. 19)

8. Der gefiederte Engel.

Die Belebung des Unbeseelten, die Durchgeistigung der niederen Wesen ist eine Tat der Fantasie. Für die Naturempfindung in der Landschaft und in der Tierwelt wurde der Norden entscheidend. Die Fabel des Reinecke Fuchs und die Ungeheuer des Hieronymus Bosch sind aus demselben liebevollen Hineinleben in die Seele und in die Formen der Tierwelt entsprungen, das viele Jahrhunderte später in der „Entwicklung der Arten“ seinen wissenschaftlichen Ausdruck fand: Darwin konnte nur der nordischen Rasse angehören.



(Fig. 20)

Den Engeln waren durch die kirchliche Überlieferung Flügel verliehen. Der Romane begnügte sich damit. Der nordische Künstler sah sie sogleich als himmlische Vögel an und gab ihnen einen gefiederten Leib.

Schon bei Claus Sluter kommt am Mosesbrunnen ein solcher Engel vor. Das Typische ist ein vollkommen befiederter Körper. Nur Gesicht, Hände und Füsse bleiben frei. Diese Form hat sich in den Niederlanden bis auf Gerard David erhalten: Gott Vater zwischen zwei betenden Engeln, (Schickler, Paris).[78]) Der Meister der „Verherrlichung Mariä“ (Verherrlichung Mariä, Worms, Herr v. Heyl) hat vielleicht diese Art von den Niederlanden nach Köln gebracht, und bald taucht sie in allen deutschen Landen auf. Franken: Kraft, Pergerstorffersches Grabmal (Nürnberg, Frauenkirche); Stoss, englischer Gruss (daselbst, Lorenzkirche); Geburt Christi, Mittelstück eines Flügelaltars (Bamberg, obere Pfarrkirche). Schwaben: Riemenschneider, Engel vom Magdalenenaltar in Männerstadt

(München, Nat. Mus.) und Herlin[79]) am Hauptaltar der Jakobskirche (Rothenburg) [Fig. 20]; Meister E. S., Christus am Kreuz (P. 132). Lübecker Schule: Altarschrein in der Marien-Magdalenenkirche (Prenzlau).[80]) Tiroler Schule: Schnitzaltar aus Pachers Schule (Nat. Mus. 1319). Niederrhein: Stecher P. W., Anna Selbdritt (Stich des Germ. Mus.); Bartholomäusmeister, Thomasaltar (W.-R.).

Eine merkwürdige Verbindung zwischen den spitz geschwänzten kölnischen Engeln und den gefiederten Wesen hat Schongauer in seiner singenden Engelsgruppe (B. 4) gegeben. Schwarz von Rothenburg ist ihm darin gefolgt: Geburt Christi (Germ. Mus.).

Nur einmal hat die italienische Kunst ein Zwittergeschöpf von Vogel und Mensch geschaffen in den fliegenden Engeln des Campo Santo zu Pisa: Auferstehung, Himmelfahrt, jüngstes Gericht.[81])

Schwebte dem Künstler die Bildung vierflügeliger Cherubim vor? Das Verblüffende des Anblicks liegt in dem schwungvollen Ansatz des Vogelkörpers an den menschlichen Oberleib in der üblichen Engelskleidung.

9. Nimbus.

Deutschland hat im Gegensatz zu Italien den Heiligenschein des Engels früh beseitigt.

Noch auf dem Clarenaltar des Meister Wilhelm finden sich nimbierte Engel, während den Kleinen auf dem Bilde der heiligen Veronika (A. P.) dies Attribut fehlt. Im 15. Jahrhundert sind die nimbierten Fälle zu zählen. Selbst Gabriel wird nicht einmal ausgezeichnet. Ausnahme: Multscher (Sterzing, Rathaus). Der Meister von San Severin gibt in seiner Taufe (Samml. Weber, Hamburg) dem Engel noch den Nimbus, ebenso der Meister der Lyversbergschen Passion (Pfarrkirche St. Martin, Linz). Sonst ist dies eine Eigentümlichkeit der Tiroler Schule: Tiroler Meister von 1470, Krönung Mariä (Samml. auf Schloss Lichtenstein).[82]) Ganz allgemein findet er sich bei Pacher und seiner Schule: Verkündigung (Augsburg, Gal. 154).

Italien schmückt den gewandeten grösseren Engel bis in das Cinquecento gern mit dem Heiligenschein.

Ausnahme: Piero della Francesca, Geburt Christi und Taufe (Nat. Gal.).
Dem Wesen des kindlichen Engels als Putto entsprach der Nimbus so wenig, dass man ihn hier früher beseitigte. In Norditalien gibt noch Mantegna zeitweilig seinen Putten den Nimbus (Madonna von S. Zeno), ja selbst noch seinen Cherubimköpfchen. Auch die Engelkinder des Crivelli und Schiavone wie der Veronesen Benaglio und Badile sind nimbiert.

Das Cinquecento, das in Italien ein teilweises Verschwinden des Nimbus mit sich führt, hat denn auch den Engel ohne dies Abzeichen gebracht.

10. Grösse.

Das Gefühl von der Unwichtigkeit der eigenen Person im Verhältnis zu den heiligen Gestalten rief die ursprüngliche Kleinheit des Stifterbildnisses hervor.[82a])

Eine ähnliche Empfindung von der Unterordnung der Engel war vielleicht der Anlass, sie vielfach im Massstabe kleiner als die Hauptgestalten zu bilden. Entscheidend waren aber wohl auch hier künstlerische Gesichtspunkte. Bei einer Verminderung des Grössenverhältnisses so vieler Figuren liess sich im knappen Raume mehr sagen. Man darf deshalb den kleinen Massstab nicht als Archaismus ansehen. Auch ergibt die geschichtliche Betrachtung keineswegs ein gerades Verhältnis zwischen Früh- und Spätzeit einerseits und Kleinheit und richtiger Grösse der Figuren andererseits.

In der byzantinischen Kunst wird die thronende Madonna von durchaus proportionierten Engeln umgeben, während in der toskanischen Kunst des Duecento die Engel in ganz kleinem Massstabe erscheinen. Das Trecento bringt meist die Engel in ganz natürlicher Grösse. Im Quattrocento ist Luca della Robbia kenntlich an seinen in kleineren Verhältnissen gehaltenen Engeln. Selbst Girolamo dai Libri hat sie noch in seinem Taufbild zu Verona (Pin. 235).

Raffael hat aus künstlerischen Gründen seinen Sibyllen in Santa Maria della Pace die kleinen Engel zugesellt. Die Kunst arbeitet hier in dem monumental unnaturalistischen Sinne, in welchem auch Grünewald seinem grossen Kruzifixus die Figuren des Johannes und der Maria durch den kleineren Massstab unterordnet (Karlsruhe, Gem. Gal.).

Auch in der nordischen Kunst herrscht keine gerade Linie der Entwicklung. Wir finden gleichzeitig Engel in natürlicher Grösse und solche von kleineren Verhältnissen.

Besonders gab das Thema der Anbetung des Kindes vielleicht ursprünglich durch die grosse Anzahl der Engel Veranlassung, den Massstab herabzusetzen. Spuren davon noch bei Gerard Davids winzigem Engelspaar: Geburt Christi (Budapest, Nat. Gal.).

Am weitesten in der Verkleinerung der Engel ist Norditalien gegangen. Hier ist ein Geschlecht von Pigmäen zu Hause.

Schon die vier Englein, welche bei Antonio da Murano und Giovanni d'Alemagna den Baldachin tragen, haben sehr kleinen Massstab. Noch weiter sind Bartolommeo Vivarini (Neapel, Mus.) und Crivelli (Verona, Pin.) gegangen. Auch Donatello in seiner Beweinung im Santo von Padua hat die Zwergengel übernommen. [Fig. 50.]

11. Cherubim und Seraphim.[83])

Die neunchörige Hierarchie ist selten vollständig dargestellt worden;[84]) eine reichere Entwicklung in der bildenden Kunst haben ausser den Engeln und Erzengeln nur die Cherubim und Seraphim aufzuweisen. Der Schöpfer dieser Gestalten ist das Morgenland.

Die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts prägt bereits den Seraph aus: Relief über dem Türsturz des Klosters von Koja Kalassi in Isaurien. In der



(Fig. 21)

syrischen Handschrift der Rabula (vor 589) besitzen wir den frühesten Cherub. Anfangs bildet man höchst komplizierte Wesen, indem man dabei die Beschreibung des Ezechiel (I, 4—19) von den Cherubim und die des Jesaias (6, 2) für die Seraphim zugrundelegt und beide in vollen Gestalten darstellt. Eine scharfe Scheidung von Cherubim und Seraphim lässt sich weder in der Religion, noch in der Kunst nachweisen.

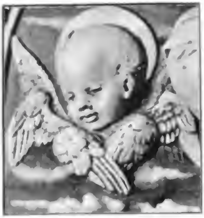
Schon im Orient findet eine Vermischung der Gestalten und eine Neigung zur Vereinfachung statt. Nicht nur, dass man die Attribute der Cherubim preisgibt; man entschliesst sich, den Körper der beiden Engelsgattungen zu opfern und ein dekorativ erfreulicheres Gebilde zu schaffen, indem man schliesslich nur einen Kopf mit vier oder sechs Flügeln umgibt.

Das Abendland übernimmt neben den vollen Gestalten [Fig. 21] mit Gliedern und Attributen auch die verkürzte Form. Italien kennt diese schon Ende des zwölften Jahrhunderts und wendet sie seit dem Trecento fast ausschliesslich an. Die Cherubim pflegt man als blaue, die Seraphim als rote Köpfchen mit zwei oder drei ebenso gefärbten Flügelpaaren zu bilden.

Aus dieser trecentistischen Form hat Italien die eigentlich künstlerischen Gebilde der Renaissance geschaffen, die uns aus den Mandorlen und Glorien als freundliche Kinderköpfchen zulächeln. [Fig. 22.] Das Quattrocento lässt nicht nur die vier oder sechs Flügel, die sich wie lange Käferdecken ausbreiten, zu kurzen Federansätzen zusammenschrumpfen, sondern es prägt auch ein neues Gebilde: das zweiflügelige Köpfchen. Von einer Scheidung in Seraphim und Cherubim ist nicht mehr die Rede. Man bricht mit der Überlieferung, die Köpfchen nur rot oder blau zu bilden, und lässt jetzt auch fleischfarbige Engelshäupter aus den Wolken tauchen, denen man beliebige Flügel verleiht.

Schon Ausgang des Trecento wird dies angebahnt: Spinello Aretino, Krönung Mariä um 1391 (Florenz, Akad.).
Die frühesten Beispiele des zweiflügeligen Kopfes bietet der Meister der Pellegrinikapelle, Madonna (Bargello) und Tonaltar (South-Kensington Mus.),[85]) Donatello in der Nische an Or San Michele, die ursprünglich für den heiligen Ludwig bestimmt war, und Jacopo Bellini in seinem Skizzenbuche (brit. Mus. f. 55). Dass kirchliche Überlieferung bei diesen neuen Gebilden kaum mehr mitsprach, beweist ihr Vorkommen im Ornament. Verrocchio bringt vierflügelige Köpfchen als Brosche seiner Madonna, und Botticelli (?) bildet sogar eine Stuhllehne von einem Cherub:

Madonna (S. Maria nuova, Florenz). In Padua und Venedig entfaltet sich eine Vorliebe für Hintergründe, die ganz aus solchen Cherubim bestehen: Jacopo Bellini, Madonna der venezianischen Akademie; Mantegna (?), Madonna (London, Charles Butler);[86]) Crivelli, Pietà (Vatikan).[87])



(Fig. 22)

Erinnerungen an die alte Vollgestalt der Seraphim haben sich dann und wann erhalten und werden in merkwürdiger Weise mit Renaissanceformen gemischt.

An der Decke der Eremitanikapelle sind die dekorativen Figuren, welche die vier Evangelisten umgeben und das Spruchband halten, vierflügelige, nackte Knaben, teils in gelber, teils in roter Farbe. Mantegna bringt rote nackte Halbfiguren von Engeln in seinem florentiner Triptychon und Defendente Ferrari völlig nackte fleischfarbige Engelsgestalten mit sechs Flügeln und einem Flämmchen auf dem Haupte: Anbetung (Kais. Friedr. Mus.). Pacchiarotto malt nackte, zweiflügelige, rote Putten (Siena, Akad. X, 24), ebenso wie Francesco di Giorgio (daselbst X, 44).

In den nördlichen Ländern findet sich der verkürzte Typus des italienischen Trecento seit dem 15. Jahrhundert in Frankreich vor. Doch hat man sich auch hier an keine bestimmte Form gehalten und die verschiedensten Abweichungen gebracht.

Ein Maler, welcher der Gruppe von Miniaturisten nahesteht, die sich um den Herzog von Berry schart, bettet sein Christuskind, das die Madonna anbetet, statt auf eine einfache Strahlenglorie, in einen Kranz von vierflügeligen Seraphim: Douce 144 (Bodleian library, um 1407 vollendet). Dasselbe Motiv in der Anbetung der Heures de Chantilly, nur dass die Bildung der kleinen geschwänzten Ungeheuer hier besonders an Ungeziefer gemahnt, während die Cherubimglorie um Gott Vater noch die gebräuchliche Form des italienischen Trecento bringt. (Fig. 69.)

Die Maler der burgundischen Schule haben eine ganz besondere Vorliebe für rote oder blaue Engelshintergründe und Glorien an den Tag gelegt.

In ms. 11060 der Brüsseler Bibliothek wird die Glorie um Christus aus roten Engelsköpfchen gebildet. Blaue Bürschchen, die teilweis sogar als nackte Halbfiguren erscheinen, tragen die Mandorla von Gott Vater in der bible hist. ms. franç. 159 (bibl. nat.). Blaue nackte Halbfiguren schauen aus den Wolken der bible hist. ms. franç. 166 (bibl. nat.). Und so hat auch Fouquet seiner Agnes Sorel als Madonna (Antwerpen, Mus.) [vgl. Fig. 10] rote nackte Engel als begleitenden Hintergrund gegeben. Die Bedeutung von Cherubim und Seraphim scheint völlig in den Hintergrund getreten. Als einziger Überrest ist eine Vorliebe für blaue oder rote Engel übrig geblieben. Sind vielleicht die blauen bekleideten, fliegenden Engel bei Roger van der Weyden (Wien, Gem. Gal. 634) und in der kölnischen Kunst eine letzte Erinnerung an diesen Stammbaum?

Deutschland scheint die trecentistische Form überhaupt nicht aufgenommen zu haben, sondern lässt gleich durch Dürer das zweiflügelige Renaissanceköpfchen aus Italien einführen.

In der Apokalypse stattet Dürer das Evangelistensymbol noch mit sechs Flügeln aus, während im Marienleben (Flucht nach Ägypten) und in der grossen Holzschnittpassion bei dem auferstehenden Christus kleine Zweiflügler aus den Wolken schauen (B. 89 und B. 15). Der gleichzeitige Bartholomäusmeister gibt seine Seraphim als ganze Kindergestalten mit sechs roten Flügeln (W.-R. 184).

Zweiter Teil.

Das Amt.

I. Kirchendienst und Leuchterengel.

Die pseudo-dionysische Lehre fusst auf der Vorstellung eines himmlischen Hofstaates. Hieraus ergeben sich von vornherein zwei grundlegende Ämter für die Engel: sie bilden entweder das höfische Gefolge der himmlischen Majestät, oder man betraut sie mit den Dienstleistungen der niedrigen Geistlichkeit. Jene Auffassung verbreitete sich unter dem wachsenden Einfluss des byzantinischen Hofzeremoniells; diese erwuchs im Anschluss an die liturgischen Gebräuche (s. o. Gewand S. 8). Mit dem Räuchergefässe oder der Kerze in den Händen sind die Engel von der mittelalterlichen Kunst des Nordens wie des Südens unzählige Male gebildet. So üben sie an den Portalen französischer und deutscher Dome und im Innern italienischer Kathedralen ihr Amt.



(Fig. 23)

Auch in den mittelalterlichen Prozessionen der Schauspieler gingen die Knaben, welche die Engel spielten, mit brennenden Kirchenkerzen voran.[8*]) Prächtige Einzelgestalt solches Engels mit Räucherbecken unter dem Baldachin an der Westfassade des Domes zu Amiens. Besonders häufig begleiten die Engel mit Kirchengeräten die feierliche Krönung der Maria: Kathedralen von Laon, Paris und Strassburg.

Den Engel mit Kirchengerätschaften darzustellen, ist nicht erst eine Erfindung des späteren Mittelalters.

Das Schwingen des Rauchfasses zu Ehren Gottes vertraut schon die Bibel dem Engel an (Offenbar.



(Fig. 24)

Joh. 8, 2 ff.). Naturgemäss findet sich die bildliche Darstellung in den Handschriften der Apokalypse: Apokalypse der Stadtbibliothek zu Trier (cod. ms. 31).[89]) Aber auch die thronende majestas wird von Engeln mit Weihrauchfässern verehrt.[90]) An der linken Tür von S. Zeno (Verona) umgeben zwei vierflügelige Cherubim mit Weihrauchgefässen den thronenden Christus.

Die italienische Gotik hat mit Vorliebe die himmlischen Kirchendiener stehend gebildet.

Giovanni Pisano (Arena, Padua); Orcagna, Tabernakel (Or San Michele). [Fig. 23.]

Aber erst das 15. Jahrhundert hat den leuchtertragenden Engel zu seinem Liebling erwählt und ihn in allen erdenklichen Stellungen festgehalten.

Das ruhige Stehen bringt Desiderio da Settignano (S. Lorenzo, Florenz), das andächtige Knien Niccolò d'Arezzo und der jugendliche Michelangelo (S. Domenico, Bologna), vor allem aber Luca della Robbia (Sakristei des Florentiner Doms). Die dahineilende Lauffigur des Quattrocento, die im Begriff steht, sich auf ein Knie niederzulassen, gibt Benedetto da Majano (S. Domenico, Siena). [Fig. 24.]

Wenn auch der Norden hier nicht so persönliche Gebilde wie Italien geschaffen hat, so gehören doch die Engelsfiguren mit Kerze und Leuchter zum notwendigen Kircheninventar der gotischen Dome.

Am feinsten individualisiert sind wohl die Engel am Chor der Frauenkirche zu Nürnberg.[91]) [Fig. 25.] Der Engel mit dem Räuchergefäss war im Duecento schon in die geschichtlichen Darstellungen gedrungen: Anbetung der Könige, Relief in der Pieve von Arezzo. Häufig reicht er im 13. Jahrhundert aus den Ecken deutscher Miniaturen das Weihbecken herab.

In Italien verschwindet er mit dem Quattrocento aus den geschichtlichen Darstellungen,[92]) während ihn Deutschland bis in die Renaissance bewahrt: Dürer, Geburt der Maria[93]) (B. 80); Altdorfer, Geburt der Maria (Augsburg, Gal.); Bartholomäusmeister, Thomasaltar (W.-R.).



(Fig. 25)



(Fig. 26)

II. Die Engel als himmlisches Gefolge.

Die Engel als himmlisches Gefolge betrachtet man zunächst im italienischen Madonnenbilde, um daraus die Grundlage für alle übrigen Darstellungen zu gewinnen. „Maria, und nicht Christus, ist die Hauptgestalt der italienischen Renaissance" (Thode). Wenn die deutsche Rasse sich von den Freuden der Mutter mit gleichem Interesse zu den Leiden des Sohnes wendet, so müssen wir doch die Herrlichkeit des Himmels immer im Umkreise der Maria suchen.

1. Begleiter der Madonna.

Die Wiederbelebung der Kunst in Italien in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hat vor allem die Engel im Madonnenbilde völlig umgeschaffen. Schon die altchristliche Kunst stellte Maria als feierliche Begleiter die Engel zur Seite: Mosaik von S. Maria maggiore. In der mittelalterlichen Kunst wird ihre Zahl unter byzantinischem Einflusse wesentlich gesteigert.

In S. Maria in Domnica umgibt eine unabsehbare himmlische Heerschar die thronende Gottesmutter.

Aber nicht nur der Madonna des grossen feierlichen Kirchenmosaiks, sondern auch ihren kleinen Darstellungen als Tafelbild oder in Elfenbein hat man gern anbetende Engel zugesellt. Die byzantinische Kunst stellt sie in natürlicher Grösse dar, entweder stehend zu beiden Seiten der Gottesmutter oder über derselben als Halbfigur. Die italienische Kunst des 13. Jahrhunderts lässt die Engel in ganzer oder halber Figur, beinahe nur wie ein raumausfüllendes Ornament, oberhalb der Madonna ihre Anbetung verrichten: Coppo di Marcovaldo (Siena, Servi) [Fig. 26], Guido da Siena (Siena, Palazzo pub.). Cimabue knüpft wieder an das altbyzantinische grosse Format an. Zugleich reisst er die himmlischen Begleiter aus ihrer beschaulichen Anbetung und stellt sie in



(Fig. 27)

den Dienst der Madonna: sie werden zu Trägern ihres Thrones. [Fig. 27.] (Assisi, Unterkirche; Florenz, Akad.)

Aber noch stehen sie feierlich; erst in dem Altarbilde von S. Maria novella sind sie demutvoll in die Knie gesunken.[94]) Einen weiteren Schritt tut Giotto in dem Bilde der Florentiner Akademie. Nicht nur die reichere Anordnung, der Wechsel von knienden und stehenden Engeln zeigt den Hauch einer fortgeschrittenen Kunst, Giotto drückt auch dem Engel das Frühlingszeichen einer von frischem Leben durchzitterten Welt in die Hand: die Blume.

Die zwei vorderen knienden Engel bieten der Madonna zwei Blumenvasen dar, während die stehenden noch mehr im Sinne der byzantinischen Feierlichkeit eine Krone und ein Salbgefäss bereit halten. Das Motiv des Blumenhaltens übernimmt Simone Martini in seiner Maestà. Hier tragen die Engel grosse Schalen mit Blumen; aus dem Darbieten ist ein dringliches Darreichen geworden. Taddeo Gaddi bringt wieder wie Giotto die Blumenvase neben den älteren Symbolen der Krone, des Rauch- und Salbgefässes und des Schiffchens (Siena, Akad.). Ähnlich in seinem Bilde in S. Felicità (Florenz). Bei Bernardo Daddi (Florenz, Akad. 127)[94a]) knien dann vier musizierende Engel vor dem Throne, während die hinteren, als neues freieres Motiv, ein frisch gepflücktes Blümchen höchst zierlich der Madonna überreichen. [Fig. 28.] Ausgang des Trecento, als das Christuskind lebhafter wird und nach den umgebenden Heiligen die Händchen streckt, kann auch der Engel nicht mehr an sich halten. Er hilft der Madonna die Höflichkeitspflichten gegen die Huldigenden erfüllen: Fresko der Cavallikapelle (St. Anastasia, Verona).[95]) Mit verbindlicher Handbewegung ladet er die Heiligen ein, näherzutreten, während ein andrer



(Fig. 28)

Engel mit einem Anflug von Schelmerei, der schon an die Auffassung des Quattrocento gemahnt, neugierig hinter einem Pfeiler der Zeremonie zuschaut.

So ändert die Gotik die Anordnung und Auffassung der Engel im Madonnenbilde und erfüllt es mit Blumenduft und Harmonienklang.



(Fig. 29)

2. Die Blumenspende.

Gab Giotto schon der einfachen thronenden Madonna die Blumenspende, so erwarten wir sie selbstverständlich in seinem festlichen Krönungsbilde. In dem Altarwerke der Cappella de'Medici (Florenz, S. Croce) [96]) halten zwei Englein Blumen in Vasen empor. Das Quattrocento wird lebhafter und gibt statt der dargebotenen Spende das Streuen von Blumen.

So bei Fra Filippo (Spoleto) und noch formvollendeter bei Botticelli (Florenz, Akad.).

Wieder wandelt die Hochrenaissance das lockre Blumenstreuen zu einer festeren Gabe um: die Engel werfen Kränze herab.

Vielleicht zuerst bei Fra Bartolommeo: Gott Vater mit zwei weiblichen Heiligen (Lucca, Gal.), dann bei Tizian: Madonnen in Ancona (S. Domenico) und im Vatikan. [Fig. 29.]

Das Motiv des Blumenstreuens bringt der Norden wohl früher als der Süden,

wenn Aldenhovens Vermutung richtig ist, schon um 1350 in einem Wandgemälde zu St. Andreas in Köln. [97]) — Ausgang des Jahrhunderts dasselbe Motiv in dem Officium beatae virginis der bibl. Mazarine, Paris (ms. 753). [98]) Vor 1404 in der bible moralisée ms. franç. 167 (bibl. nat.) f. 128. Der nordische Engel bewährt den praktischen Sinn seines Stammes: er hat sorglich die Blumen zuvor in ein Henkelkörbchen gesammelt (St. Andreas). Ebenso später in dem Gebetbuche ms. franç. 491 (bibl. de l'arsen.) p. 29 [99]) und beim Meister des Wolfgangaltars (Breslau, Mus.). [Fig. 30.]

3. Der Musikengel.



(Fig. 30)

Jede Zeit hat das Ideal ihrer Kultur dem Engel aufgeprägt. Byzanz mit der Neigung zur Pracht steckt seine zarten Glieder in schwere höfische Gewänder. Wenn Gesang und Saitenspiel zum Lebensbedürfnisse der Könige und Fürsten gehört, muss auch der Engel im Bilde dem himmlischen Hofstaate aufspielen. Das Lobpreisen des Herrn war ja seine biblische Aufgabe, die der Engelchor der liturgischen Aufführungen früh erfüllte. Im Ringen mit der Formensprache gelang es der bildenden Kunst erst spät, das Singen sichtbar zu machen. Vollendet glückt das erst dem Quattrocento.[100]) Donatello und Luca della Robbia geben hier für Italien, was der Meister der „Heures de Chantilly", Geburt Christi (Chantilly) [Fig. 69] und die Gebrüder van Eyck [Fig. 31] für den Norden schufen: der Ton entquillt dem geöffneten Munde. Leichter war es der bildenden Kunst, die Welt der Töne durch Instrumentalmusik zu verkörpern. Längst liess der Engel beim jüngsten Gericht die Posaunen erschallen;[101]) aber erst das spätere Mittelalter drückt ihm die Instrumente für festliche Musik in die Hand.

Südfrankreich, die Heimat der Troubadours, bringt vielleicht hierfür die frühesten Beispiele. An den Archivolten der Kirchen von Bourg-Argental (département de la Loire) befindet sich ein Engelorchester, welches auf verschiedenen Instrumenten spielt (Mitte des 12. Jahrh.). Ähnlich Engel mit Saiteninstrumenten an den Archivolten der Cluniazenserkirche zu Charlieu; Ende des 12. Jahrh.[102])

Seinen Masseneinzug in die Kunst hält der Musikengel erst mit der ausgebildeten Gotik. Im 13. Jahrhundert ist er nur sparsam vertreten.

Ein frühes Beispiel (1228—56) sind die Engel mit Harfe und Geige, welche den auferstehenden Christus begleiten: Memoriale Henrici de Ciscestria (High Hal ms. lat. 24).[103]) Auch in Elfenbeinminiaturen kommt das Motiv bereits im 13. Jahrhundert vor: Elfenbeintriptychon des Louvre (No. 27) mit Darstellungen des Todes der Maria, auf denen zwei Engel Psalter und Geige spielen. Es ist dies die Zeit, wo selbst der Teufel musikalisch wird. Zur Vertreibung der Verdammten, Gemälde des 13. Jahrhunderts in der Abtei von Brauweiler, spielt der Teufel die Fiedel.[104]) — Ausgang des Jahrhunderts halten schlanke Engel an den Gewölbefeldern von Ramersdorf Tuba, Geige und Psalter.[105])

Mit dem 14. Jahrhundert wird der Musikengel ein treuer Begleiter der religiösen Darstellungen.



(Fig. 31)

Gleich anfangs begegnen wir ihm an den Deckengemälden der Kirche St. Martin in Campill bei Bozen.[106]) [Fig. 15.] Etwa um diese Zeit sind wohl auch die Skulpturen aussen am Chor von Notre-Dame zu Paris entstanden, wo musizierende Engel bei der Krönung und Himmelfahrt aufspielen. Eine ganze Reihe von Engeln mit Geige, Handorgel und Psalter findet sich in dem vie de St. Dionys, ms. franç. 2090 (bibl. nat.) etwa 1317. Von neun bandartigen Halbkreisen mit Engeln, welche an die neunchörige Hierarchie gemahnen, werden zwei Reihen von musizierenden Engeln eingenommen, welche die Dreieinigkeit umgeben (f. 107). Am Rheinufer hält der Musikengel seinen Einzug in den Kölner Dom. Zunächst erscheint er nur in den dekorativen Teilen: in den Zwickeln der Bogen im Chore um 1322 und in den etwas jüngeren Architekturen über dem südlichen Glasfenster der Johanniskapelle, hier bei Gelegenheit der Krönung Marias. Er dringt aber auch in die Geschichten selbst ein. An den Chorschranken des Kölner Doms schweben bei der Geburt Marias fünf Engel mit Saiteninstrumenten herab. Mehr in die Handlung hineingezogen sind sie in der Krönung Marias (Kapelle des südlichen Seitenschiffes von St. Andreas, Köln), wo auf den Pfosten des Thrones zwei zierliche Engel mit Laute und Geige stehen (um 1350). Engel auf gemalten Architekturen sind der nordischen Kunst damals ganz geläufig. Wir finden sie auf dem Bilde eines niederrheinischen Meisters, Maria und Joseph (Kais. Friedr. Mus. 1216) und auf dessen Gegenstück in Sigmaringen (fürstl. Gal.). So kommen sie auch in französischen Miniaturen vor: „Heures", ms. lat. 10527 (bibl. nat.) f. 3b; zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. — Die himmlischen Musikanten ziehen selbst in die Stille der Verkündigung ein. Im Gebetbuch der Königin von Navarra begleitet eine ganze Reihe junger Kinderengel auf der Galerie des Gebäudes den Vorgang durch ihr Spiel (um 1330).[107]) — Auch England gibt Anfang des 14. Jahrhunderts der säugenden Madonna musizierende Engel zur Seite: Queen Marys Psalter 2 B. VII. (brit. Mus.) f. 303 b; zwischen 1300 und 1310.

Der Rhythmus der himmlischen Töne durchdringt alle Darstellungen. Selbst

bei dem Bade des Christuskindes spielen die Engel auf: Clarenaltar (Köln, Dom). Sie hocken auch musizierend zu Füssen der Heiligen: Meister Wilhelm, Heilige Veronika (A. P.). Ganz italienisch mutet uns die Engelsgruppe an, die auf den Stufen der Madonna musiziert: belles heures du duc de Berry, ms. 11 060 (bibl. roy. de Bruxelles). Wie eine ganze Gesellschaft Englein das Christuskind durch das Spiel unterhält, davon erzählt ein kleines Bild aus der Schule Meister Wilhelms (A. P. 2). [Fig. 47.]

Das 15. Jahrhundert hat dann an ganzen musizierenden Engelschören sein Vergnügen gehabt.

Genter Altar. Besonders haben die Niederlande dies Motiv ausgebeutet. In einem Bilde des 15. Jahrhunderts (Louvre 4534) stehen die Engel in einem Kreuzgang vor einem Pult und singen nach dem Notenblatt. Meister E. S. hat in seiner Madonna zu Einsiedeln eine ganze musizierende Schar auf den Balkon geführt (B. 35). Den klassischen Typus einer frommen begeisterten Engelsschar gab für den Norden Memling in seinen Engelshalbfiguren (Antwerpen, Mus.); die eifrigste Engelskapelle hat Grünewald geschaffen (Colmar, Mus.).

In Italien erhielten die musizierenden Engel vor dem Throne der Madonna eine besondere Ausbildung.

Im Trecento kommen sie noch sparsam vor.

Bernardo Daddi (Siena, Akad. II. 18 und Florenz, Akad. 127).[108]) Taddeo di Bartolo bringt sie auf einem 1403 datierten Bilde der Pinakothek zu Perugia. Ein frühes plastisches Beispiel ist auch die Tonmadonna des Berliner Museums (34a) mit zwei rohen Musikputten. Unter Fra Angelicos frühesten Werken für die Certosa bei Florenz erwähnt Vasari eine Madonna con alcuni angeli a piedi che suonano e cantano.[109]) Auch vor Masaccios verschwundener Madonna für die Kirche del Carmine in Pisa sassen „alcuni angioletti che suonano".[110])

Für die ersten künstlerischen Musikputten vor der Madonna wird immer Donatello der früheste plastische, Mantegna der früheste malerische Vertreter bleiben;

von jenem: Tonreliefs in South-Kensington Mus. und Wiederholung bei Werner Weisbach in Berlin, von diesem: Madonna San Zeno (Verona).

Erst in Venedig bekommen die musizierenden Engel ständig den Ehrenplatz vor der Madonna. Die Lagunenstadt sollte den Musikputto zu einer besonderen Individualität entwickeln.

Ein frühes Beispiel einer Dreiergruppe vor der Madonna befand sich auf dem verbrannten Bilde des Giovanni Bellini in San Giovanni e Paolo: drei stehende Buben sangen gemeinsam aus einem Buche.[111]) Das musikalische Amt wurde an die junge Engelwelt ohne Unterschied des Geschlechts übertragen. In Giovanni Bellinis Bild (Frari) und bei Luigi Vivarini (Kais. Friedr. Mus.) sind es Buben. In Giovannis Madonna aus San Giobbe und Luigis letztem Bilde (Frari) spielen langgewandete Mädchenengel. Manchmal musiziert nur ein einzelner; kaum aber wird die Dreizahl überschritten. Der Putto ist oft so jung, dass es erstaunlich ist, dass er die Musikinstrumente halten kann: Luigi Vivarini (Wien, Gem. Gal. und Venedig, Redentore). Carpaccios Kleiner hat es sich denn auch bequem gemacht

und ein Bein über das andere geschlagen: Darstellung im Tempel (Venedig, Akad.). Dies Motiv hat Macrino d'Alba in sein Turiner Bild herübergenommen (dortige Pin.).

Anfangs liegen die Engel noch mit frommem Eifer ihrem heiligen Amte ob.

Bei Cima (Parma, Gal.) hält der Kleine mit Spielen ein und lauscht aufmerksam seinem eigenen Tone.

Allmählich ändert der Musikputto, der im Cinquecento selten wird, sein Wesen.

Bei Bordone (Kais. Friedr. Mus.) [Fig. 32] paukt der eine seinem Gefährten gellend in die Ohren, während Lottos nacktes Bubenpärchen gar nicht mehr mit der Sache beschäftigt ist (Recanati, Municipio). Der eine tippt seinen Genossen mit dem Bogen an, um ihn aufmerksam zu machen auf das, was oberhalb vorgeht!



(Fig. 32)

Von Venedig aus zieht der Musikputto durch Italien und macht es sich in der Mitte des Bildes vor der Madonna bequem.

Bartolommeo Montagna hat seinen herben Bildern in solchen Putten einen milden Abschluss gegeben. Francesco Francias schwärmerische Auffassung eignete sich vortrefflich zur Charakterisierung seiner musikalischen Engel. [Fig. 33.] Auch der herbe Signorelli hat zwar keinen Putto, aber doch einen langen nackten Engelsjungen als Geigenspieler auf sein Frühbild im Dome zu Perugia (1484) genommen. Bei Bianchi-Ferrari (Modena, S. Pietro) tanzt ein musizierendes nacktes Bubenkleeblatt vor dem Throne der Madonna. Aber den Florentinern brachte erst Fra Bartolommeo „den lautenspielenden Musikengel als Reisegeschenk aus Venedig“ [Wölfflin] (Dom zu Lucca). Es ist merkwürdig, dass verhältnismässig wenig im florentiner Gnaden- oder Hausandachtsbild musiziert wurde. Zu den lieblichsten Ausnahmen ist hier Raffaellino del Garbos Tondo des Kais. Friedr. Mus. [Fig. 5] und ein Tonrelief des Luca della Robbia daselbst zu zählen. Man versparte sich die Töne für die feierliche Krönung. Wo man die einfach thronende oder sitzende Madonna durch Musik unterhält, beschränkt man sich am liebsten auf den Gesang: Schule des Botticelli (Rom, Borghese). Ein Engelskonzert wie bei Boccati di Camerino (Perugia, Pin.) war in Florenz ein seltenes Vorkommnis. Siena dagegen hat reichlich musizierende Engel angewendet: Benvenuto di Giovanni und Matteo di Giovanni (Siena, Akad.).



(Fig. 33)

In der Hochrenaissance verstummen allmählich die Engelschöre. Man wird abstrakter, besonders in Florenz.

Fra Bartolommeo ist der letzte der grossen Meister mit musikalischen Engeln. Sartos, Raffaels und Michelangelos Engel sind unmusikalisch (bei der heiligen Cäcilie erfordert der Gegenstand die Ausnahme). So schauen sie nur in Andacht zur Madonna empor (Madonna Sixtina) oder sie tragen der Bildarchitektur zuliebe die Inschriftstafel: Madonna di Foligno (Vatikan), Moretto, Maria und Elisabeth (Kais. Friedr. Mus.).

Es ist erstaunlich, dass selbst in dem musikalischen Venedig die Klänge des Engels langsam verhallen. Kaum wird man bei Tizian und Tintoretto noch musikalische Putten finden. In der Lombardei lässt noch einmal Gaudenzio Ferrari mit der Empfindung eines Künstlers des Cinquecento ein volles himmlisches Orchester erklingen.

Das Spielen der Instrumente darf die Züge des Gesichts nicht entstellen: Gaudenzios Engel blasen ohne aufgeblähte Backen.

4. Pagendienst.

Zu den einfachsten Dienstleistungen, mit welchen die Kunst den Engel bei der Madonna betraute, gehört das Halten des Vorhangs.[112])

Das Trecento bringt das Motiv noch in der einfachen Form des Fassens.

Simone Martini, Lunette in Notre Dame des Dons (Avignon);[113]) Barnaba da Modena, Madonnenbild (Pisa, Mus.); Gedenktafel des Erzbischofs Ricciardi (Pistoja, Dom). [Fig. 34.]

Wirklich künstlerisch ausgenutzt wird es erst in der Renaissance.

Noch schüchtern in Masaccios Anna Selbdritt (Florenz, Akad.) und in Piero della Francescas Madonna (Monterchi), wo zwei völlig sichtbare Engel die Gardine auseinanderschlagen. Bei Neri di Bicci (Uffizien 54) dann schon eine kleine Freiheit: die Engel ziehen den Vorhang zurück. In Botticellis Sechsheiligenbild (Florenz, Akad.) wird daraus ein Festnesteln des Vorhangs. Und nun rauscht es immer mehr in den Stofffalten und in den Engelsfittigen. Francesco Granaccis Engel haben den Vorhang über die Arme gerollt (Uffizien). Bei Raffaellino del Carli halten zwei nackte Putten die Schnüre (Florenz, Uffizien; Gal. Corsini). Bei Fra Bartolommeo wird der schwellende Baldachin von vier schwebenden Putten getragen (Pitti). Lottos vier Engel stürzen aus den Lüften; sie spannen den Vorhang, der sich wie ein Segel bläht (Bergamo, S. Bernardino). [Fig. 35.]



(Fig. 34)



(Fig. 35)

Venedig hat im Quattrocento im Anschluss an die Niederlande meist nur den schlichten Teppich im Madonnenbilde ohne Engel gegeben.

Einmal in dem gemeinsamen Altarbilde des Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini von 1446 (Venedig, Akad.) sehen wir vier kleine steife Engel die Stangen des Baldachins über der Madonna tragen.

Auch der nordischen Kunst sind Engel in dieser Beschäftigung nicht fremd.

Zwei Engel halten den Vorhang hinter einer säugenden Madonna in Queen Marys Psalter, 2 B VII. (brit. mus.) f. 303b., zwischen 1300 und 1310. Auf dem Relief der Liebfrauenkirche in Würzburg werden zwei schwebende Halbfiguren sichtbar, die den Vorhang fassen, hinter dem sich die Verkündigung abspielt (von Bode um 1400 datiert).[114]) Das Motiv wird auch hier in den verschiedensten Abwandlungen verwertet. Auf einem von Thode 1400 angesetzten Bilde der Richtung des Meisters Berthold (Nürnberg, Lorenzkirche) halten die Engel den Goldbrokatteppich der Madonna.[114a]) Dasselbe Motiv bei Stephan Lochner: Madonna im Rosenhag (W.-R.) Ganz im Sinne der italienischen Renaissance fassen beim Meister E. S. zwei nackte Putten die Vorhänge des Baldachins (P. 143).

Hatte die italienische Kunst besonders das Vorhangsmotiv ausgebildet, so lässt der mit höfischer Sitte gesättigte Norden den Engel Pagendienste verrichten — er wird zum Schleppenträger der himmlischen Majestät.

Auf dem Krönungsrelief von La Ferté-Milon (um 1400) halten zwei Engel der Madonna die Schleppe, während sie ein dritter liebevoll umfasst hat und Christus zuführt. [Fig. 36.] Vor allem ist es das feierliche Krönungsbild, in welchem sich die dienstbeflissenen Engel einfinden, um den prächtigen Mantel der Maria zu tragen: Pacher (St. Wolfgang). Ein Ausbund pagenhafter Beflissenheit ist der rechte Schleppenträger in Memlings Verkündigung (Berlin, Fürst Radziwill), der Engel links sucht die von der Bewegung des Augenblicks ergriffene, schwankende Madonna zu stützen.

Die Tätigkeit des Schleppenhaltens vollzieht der Engel auch an anderen heiligen Personen, z. B. an Gott Vater: Meister des Wolfgangaltars (Breslau, Mus. d. bild. Künst.) oder bei Gabriel: Lindenholzrelief (Nat. Mus. 611). [Fig. 30 und Fig. 65.]

Das Motiv ist dann auch vom italienischen Krönungsbilde übernommen worden: Piero di Cosimo (Louvre).[115])



(Fig. 36)

5. Krönungsamt.

Eines der wichtigsten Ämter des Engels ist seit der Gotik das Krönungsamt. Symbolisch wird diese Handlung durch die schwebende Engelsgruppe angedeutet, die über dem Haupte der Madonna die Krone hält. Welche Wandlung im Geiste der Zeit! Im Mittelalter tragen die Engel den Heiligenschein über der Maria.

Tympanonrelief der Pieve von Arezzo; Dom von Amiens. [Fig. 1.] In Deutschland hat sich dies Motiv länger gehalten und tritt noch in den Malereien der Prager Schule: Madonna der Stiftskirche zu Hohenfurt Ende des 14. Jahrhunderts und noch in der Nürnberger Kunst um 1437 auf: Marienbild in der Tetzelkapelle der Ägidienkirche. Mit der Renaissance verschwindet es auch in Deutschland. Ausnahme: Bayrische Arbeit von 1516, gemalter Innenflügel eines Schnitzaltars (Kais. Friedr. Mus.). Ausnahme für Italien: Bild der venezianischen Schule, Madonna im Rosenhag (W.-R. 526).

Die Gotik erhebt Maria, von der Begeisterung ihrer Dichter getragen und unter dem Zwang nordischer, höfischer Sitte zur Himmelskönigin.

Schon um 1100 etwa setzt ein niederrheinischer Sänger der Maria die Krone auf's Haupt, „die aus 12 Sternen leuchtet". Konrad von Würzburg nennt die Maria „der Engel kuniginne kaiserin"[116]), und Konrad von Heimsfurt lässt einen Engel der Maria verkünden, dass sie im Himmel Königin werde „in de oberisten trone mit Zepter und mit Krone."[117])

Für die künstlerische Darstellung des eigentlichen Krönungsaktes wurde im Norden die Ausbildung des Marienportals entscheidend.

Da das kirchliche Dogma keine Krönung der Jungfrau annimmt, so war dem Künstler freie Hand in der Darstellung der Szene gelassen. Die

gebräuchliche Form während des Mittelalters ist, dass Christus die Handlung selbst vollzieht oder nach der Krönung die Mutter segnet. Erst im 15. Jahrhundert tritt eine andere Auffassung damit in Konkurrenz: die Krönung durch Gott Vater und Christus (resp. durch oder im Beisein der ganzen Trinität), die in Deutschland sowohl in Bildern wie in Skulpturen die herrschende wird und im nördlichen Italien, wohl unter deutschem Einfluss, manchmal vorkommt.[118]) Die reichliche Anzahl von Engeln bei dieser Szene war durch die Feierlichkeit von vornherein geboten.

Das Krönungsamt des Engels kommt schon in der byzantinischen Kunst vor. In einem Mosaik in S. Ambrogio (Mailand) krönen die Erzengel die Heiligen Gervasio und Protasius.[119]) Auch die mittelalterliche Kunst des Nordens stellt den Engel zunächst in den Dienst der Heiligen.

Am Tympanon der Mitteltür der Kathedrale zu Bourges tragen Engel Kronen für die Märtyrer herbei (Jüngstes Gericht). In Rheims bringt ein Engel dem heiligen Dionys die Krone.

Für diese Auffassung des Engels in Deutschland ist der Laibungsbogen des Seitenportals der Liebfrauenkirche in Trier bezeichnend. Die kronentragenden Engel, die hier als dekorative Füllung angewendet sind, sind der Niederschlag einer in das Volksbewusstsein eingewurzelten Vorstellung.

Es ist kulturgeschichtlich erklärlich, dass Frankreich mit seiner ausgebildeten höfischen Sitte gern an byzantinisches Ceremoniell anknüpft und dem Engel das Krönungsamt am himmlischen Hofstaate verleiht. So ist seit dem 13. Jahrhundert der Engel nicht allein ein festlicher Begleiter bei der Marienkrönung, sondern er legt selbst mit Hand an.

Das Tympanon der Porte-Rouge an der Notre-Dame zu Paris gibt ein Beispiel für solche Krönung mit Hilfe des Engels: Christus sitzt mit segnend aufgehobener Hand der gekrönten Madonna gegenüber, während links aus den Wolkenkrausen ein Engel herabschwebt, der ihr die Krone soeben auf das Haupt gedrückt hat. Das Portal der Liebfrauenkirche zu Trier stellt dann den Vorgang in stehenden Figuren dar: Christus vollzieht gemeinsam mit dem Erzengel Michael die Krönung. Auf einem Reliquienkasten (S. Paul in Kärnthen, 13. Jahrhundert)[120]) krönt ein Engel Maria im Beisein von Christus.

Im 14. Jahrhundert mehren sich die Fälle, wo der Engel selbst krönt oder die Krone herbeiträgt.

Sechsteiliges Diptychon mit Darstellungen des Todes Mariä (erzbischöfl. Mus., Köln) aus dem Besitz des Dombildhauers Fuchs: oben die Krönung wie auf dem Pariser Portal dargestellt. In diesem Sinne ist auch die Krönungsgruppe des Tympanons von La Ferté Milon zu ergänzen (um die Wende des neuen Jahrhunderts). [Fig. 36.]

Etwa 40 Jahre später nimmt ein fränkischer Maler in einer räumlich noch ungeschickten Komposition das grosse Doppelthema der italienischen Renaissance vorweg; unten die um den offenen Sarkophag gescharten Apostel; oberhalb, noch schlecht davon getrennt, die Krönung der auferstehenden Jungfrau.

Meister des Wolfgangaltars (Mus. d. bild. Künst., Breslau). Links oben erscheint Christus von einem schleppentragenden Engel begleitet, rechts krönt ein herabschwebender Engel die Jungfrau.[121]) [Fig. 30.]

Neben der Krönung der himmlischen Maria bildet sich, davon abgeleitet, ein neues Motiv aus. Nicht nur an der gestorbenen und unsterblichen Madonna wird die Krönung durch die Engel vollzogen, auch an der jugendlichen Mutter mit dem Kinde. Es handelt sich hier nicht mehr um die szenische Darstellung einer Krönung, sondern um eine einfache symbolische Verherrlichung der Madonna.

Auf einem Steinaltar in St. Georg in Prag,[122]) der sich genau zwischen 1140 und 1151 datieren lässt, halten zwei noch höchst ungeschickt aus Wolken kommende Halbfiguren von Engeln in der Rechten schon die Krone über der thronenden Madonna, während ihre Linke in älterer Weise das Räuchergefäss schwingt.

Meist handelt es sich um die einzelne Madonna mit dem Kinde, zu der ein Engel oder die Engelsgruppe mit der Krone herniederschwebt. Wieder ist es das 14. Jahrhundert, in dem das Motiv sich ausbreitet:

Frz. Elfenbeinreliefs (Kais. Friedr. Mus. 96 und 106.).

Aber auch in die szenischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte dringt der Krönungsengel ein, so z. B. in die Anbetung der Könige.

Französ. Elfenbeindiptychen des mus. naz. (Florenz) 95, Ende des 13., und 101, 14. Jahrh.: ein aus Wolken herabkommender Engel setzt der Madonna die Krone auf das Haupt. — Für die weite Verbreitung des Moitvs spricht sein Auftauchen selbst an der östlichen Grenze Deutschlands um die Mitte des 14. Jahrhunderts: Schlesischer Maler (Kais. Friedr. Mus. 1624): ein Engel über der thronenden Madonna hält zierlich die Zacken der Krone gefasst, welche er ihr eben aufgedrückt hat.

Zu einem wirkungsvollen dekorativen Motiv wird die Engelskrönung durch die Gruppe der schwebenden Engel erhoben.

Ein frühes rohes Beispiel gibt der Steinaltar zu Prag (s. o.). Auch hier bringt erst das 14. Jahrhundert das Künstlerische: kölnisches Elfenbeintäfelchen d. Kais. Friedr. Mus. 136. Das Engelpaar schwebt mit der Krone über der säugenden Madonna.

Mit dem 15. Jahrhundert tritt dann diese Gruppe auch in der kölnischen Malerei auf.

Später Nachfolger Meister Wilhelms: Madonna im Himmelsgarten (A. P. 2); [Fig. 47.] Schüler des älteren Meisters der heiligen Sippe: Anbetung der Könige (W.-R. 60). Ein Schüler Lochners will der im Paradiesesgarten sitzenden Madonna trotz des Rosenkranzes in den Haaren die Krone nicht versagen; er lässt ausser den anbetenden Engeln die beiden Himmelsboten mit der goldenen Bürde zu ihr herniederschweben (Darmstadt, Frau von Lichtenberg).

Von der Mitte des Jahrhunderts an erscheint dann die Gruppe der krönenden Engel auf unzähligen Kunstwerken Deutschlands und der Niederlande.



(Fig. 37)

Jan van Eyck lässt seine Madonna mit dem Kanzler Rollin (Louvre) noch von einem kleinen Engel krönen. Bei der Madonna des Museums Suermond (Aachen), von einem Niederländer Mitte des 15. Jahrhunderts, und bei dem Meister der Ursulalegende (um 1460), Madonna des Freiherrn von Brenken (Wewer), tritt dann die krönende Zweiergruppe auf. Gibt der Brügger Meister noch kleine, steife, in der Luft stehende Wesen, so lässt ein gleichzeitiger Künstler aus Lüttich, der Meister der „Verherrlichung Marias", die Madonna von zwei grossen, leicht dahinschwebenden Engeln krönen: Verherrlichung Mariä (W.-R.). Bei dem Meister der sieben Schmerzen Mariä (Beissel, Aachen) haben dann nackte Putten das Krönungsamt übernommen.

Das Motiv hat sich bis tief in die Renaissance erhalten.

Madonnen des Mabuse (Karlsruhe, Gem. Gal. 135 und 184). Orley lässt einmal in einer heil. Familie der Brüsseler Galerie einen grossen flügellosen Engel zur Madonna mit der Krone herniedersausen.
In der Nürnberger Malerei bringt Pfenning das krönende Engelspaar gleich mit künstlerischer Empfindung für Gegensätze: ein Engel im Profil, der andere in Dreiviertelansicht: Madonna (Stiftskirche, Heilsbronn).

Es ist merkwürdig, dass Dürer diesem Stoffe, den er so reichlich in der Graphik und in Schnitzereien ausgebildet fand, keine neue Seite für die Anordnung abgewann.

Erst spät gibt er das gleichförmig von der Seite oder von vorn gesehene Engelspaar auf: Zeichnung von 1519 (L. 322). Der rechte Engel ist im Profil, der linke in Vorderansicht.[123])

Nur in dem leidenschaftlichen Flug, den er seinen Gebilden einhaucht, prägt sich seine Persönlichkeit aus: (B. 37: ein Engel; B. 39: zwei Engel; L. 390: ein Engel; L. 521: zwei Kinderengel). Der rauschendste Flügelschlag wohl in dem wildbewegten Engelspaar des Holzschnitts von 1518 (B. 101), wo man das Wehen der Gewänder und das Flattern der Schwingen zu hören meint.

Das Grössenverhältnis der Engel zur Madonna, das Dürer gegenüber einzelnen Vorgängern steigert: Schongauer, Madonna zu St. Martin und B. 31, war keine positive Neuerung. Schon der Stecher P. W. hatte der Anna Selbdritt des germanischen Museums grösser proportionierte krönende Engel beigegeben.

Derjenige, welcher energisch das langweilige Schema zweier in gleicher Weise von vorn oder von der Seite herzufliegender Engel zerbrach, war der ältere Holbein. [Fig. 37.]

Auf der Madonna des germanischen Museums lässt er den einen Engel in der Rückenansicht mit umgewendetem Kopfe schweben. Während die Rechte beider Engel die Krone fasst, hilft ihre Linke einem dritten Engel beim Halten des Vorhangs. Das Halten der Krone mit einer Hand kommt auch anderwärts vor: Meister der heil. Sippe, Verherrlichung Mariä (Berlin, Samml. Carstanjen).

Bedeutete in Frankreich das krönende Engelpaar des „maître de Moulins“ (Moulins, Cathédrale) nur eine Auffrischung der einheimischen Kunstüberlieferung oder eine Aufnahme italienischer Einflüsse?

War doch inzwischen die Engelsgruppe über die Alpen gezogen und krönte die Madonnen Italiens. Im Trecento ist die krönende Engelsgruppe noch ungewöhnlich.

Madonna, toskanische Schule des 14. Jahrh. (Uffizien 34); Triptychon der umbrischen (?) Schule im Dome zu Perugia.

Im Quattrocento bietet Norditalien frühe und zahlreiche Beispiele.

Stefano da Zevio, Madonna (Verona, Mus.); Ancona des Antonio und Bartolommeo Vivarini (Bologna, Pin.). Bartolommeo Vivarini lässt seine Maria mit Schutzflehenden (Venedig, S. Maria Formosa) von zwei Engeln krönen. Girolamo di Santa Croce (Venedig, Mus. Correr und Padua, Gal. 385) nimmt das Motiv auf. Mansueti, Madonna mit zwei Heiligen (Modena, Gal. 7), betraut nackte Putten mit dem Amte.

Aber erst bei Romanino (Padua, Gal.) und Lotto entfaltet sich die Gruppe zu vollkommen künstlerischer Freiheit.

Romaninos Engel zeigen, wie frei und spielend sie ihres Amtes walten, durch den leicht in die Seite gestützten Arm. Weniger Lottos Putten (Bergamo, S. Spirito) als seine bekleideten Engel (daselbst S. Agostino) geben für Italien das beste Beispiel von Contrastbildung. Der eine Engel in Seitenansicht, der andere von vorn; der rechte blickt begeistert aufwärts, der linke wie geblendet hernieder. Tizians machtvoller einzelner Engel, der die Assunta krönt, bildet gewissermassen den Schlussstein der venezianischen Entwicklung. In der Lombardei hat Solario einen bekleideten krönenden Engel (Certosa, Pavia), in Modena hat Marco Meloni nackte Putten über der Madonna gemalt (Modena, Pin.). In Ferrara lässt Battista Dossi einen einzelnen krönenden Engel über der Maria bei einer Anbetung des Kindes herniederschweben (Modena, Gal.).

Auch in Florenz nisten die krönenden Engel sich ein.

Bei Cosimo Rosselli hüpfen sie auf Wolkenstücken herbei (Kais. Friedr. Mus. 59). Ähnlich in der Madonna mit 2 Heiligen (Uffizien 1280). Botticelli hat das Motiv vielfach und immer mit neuen Gedanken gegeben. In dem Tondo des Kais. Friedr. Mus. 102 haben sich die steinernen Putten der Thronarchitektur selbst zu der Verrichtung entschlossen. Auf dem „Magnificat“ (Uffizien) sind es nicht über der Madonna schwebende Engel, sondern zwei neben ihr stehende, welche sie mit der Krone schmücken. In dem Tondo aus der Raczynskischen Sammlung 102 A. hat der Maler den dekorativ wirksamen Gedanken gehabt, nur durch zwei hereinragende Engelshände mit der Krone den Vorgang anzudeuten. Diesen Einfall hat auch die Skulptur verwertet: Andrea

della Robbia, Tonreliefs (Florenz, mus. naz.)[124]) Sonst werden wir in der Plastik Italiens im Gegensatz zu der nordischen Kunst die krönenden Engel selten antreffen. Ausnahme: Andrea (?) della Robbia (Florenz, S. Croce) und eine andere Robbiaarbeit: Madonna del Soccorso (Arezzo, S. Maria in Gradi). Fra Bartolommeo hat zwei herabschwebende Putten gemalt, welche in der einen Hand die Krone, in der anderen ein leichtes Schleiergewebe halten (Lucca, Dom). Viel freier hatte schon Filippino den Stoff behandelt (Vierheiligenbild, Uffizien). Der Gedanke an eine Krönung ist ausgeschlossen: die Krone wird an reichen Blumen und Bandgewinden symbolisch von den Engeln über der Madonna gehalten.

Und wie die goldene Krone allmählich vom Haupte der Madonna verschwindet, so verliert sich in der Hochrenaissance auch der Engel mit der metallenen Bürde. Die Krönung durch den Kranz kannte schon die Frührenaissance: Fungai (Siena, Pin.). Aber erst bei Lotto (Wien, Gem. Gal.) erreicht die Handlung des Engels den Stimmungsreiz des Idylls: der blondlockige Himmelsbote hat seinen Kranz wohl eben in der umgebenden Landschaft gewunden. [Fig. 38.] Raffaels Engel in der Madonna des heiligen Franz (Louvre) hält seinen Strauss von Wiesenblumen noch über dem Haupte der Madonna, nicht mehr um damit zu krönen, sondern um sie im nächsten Augenblicke zu streuen.[125])



(Fig. 38)

6. Marterwerkzeuge.

Nicht nur die Symbole des Festes, sondern auch die des Leidens hält der Engel in seinen jugendlichen Händen. Der Engel mit Marterwerkzeugen kommt schon im christlichen Altertum vor.

In dem Mosaik aus S. Michele zu Ravenna (Kais. Friedr. Mus.) um 545 tragen die zwei neben Christus erscheinenden Erzengel Schwamm und Speer.

Im Mittelalter wird das jüngste Gericht die Hauptdarstellung für den Engel mit den Passionswerkzeugen.

In St. Georg zu Oberzell tritt zuerst nur ein einzelner Engel mit dem Kreuz auf. Bei Antelami (Baptisterium, Parma) und an dem Fürstenportal des Doms zu Bamberg erscheinen die Engel dann mit Speer, Kreuz und Dornenkrone.

Aber erst das 15. Jahrhundert schlägt aus dem Motiv auch für andere Darstellungen Kapital. Bei der Vorliebe des Nordens für die Passionsdarstellung ist es erklärlich, dass die reichste Auswahl von Beispielen sich in Deutschland und im Anschluss daran in Norditalien findet.

Anfang des 15. Jahrhunderts schwebt Christus in der Glorie von 7 Engeln mit Leidenswerkzeugen umgeben: Stromersche Tafel (St. Lorenz, Nürnberg). Beim Meister E. S. (P. 154) stehen 4 nackte Putten mit den Marterinstrumenten um den kleinen Salvator. Besonders Cranach hat an dem Gegensatz des kindlichen Gebarens seiner Putten und den ernsten Symbolen, welche er in die jugendlichen Hände legt, förmlich geschwelgt. Ein ganzer Kranz von Putten mit Leidensinstrumenten rahmt die Figur des Erlöserkindes ein (L. 32) oder krabbelt in der Luft um den Schmerzensmann (Altar Georg des Bärtigen, Meissen, Dom, Fürstengruft).

Die grossen Künstler sind auch hier geschmackvoll. Sie legen die Zeichen des Ernstes und der Trauer nicht in die Hände von Putten.

Dürer (B. 122) hat seinem toten Christus in den Armen Gott Vaters grössere Engel als Chorknaben mit den Leidenswerkzeugen zugesellt. Sie schauen ernst dem Vorgange zu. Schmerzerfüllt knieen Riemenschneiders Engel, die gleichfalls als Chorknaben aufgefasst sind, mit Säule und Kreuz am Blutaltar zu Rothenburg. [Fig. 39.]

Es ist erklärlich, dass die Engel sich besonders bei der Kreuzabnahme mit den Zeichen der vorausgegangenen Marter einfinden.

Bartholomäus Bruyn (Dresden, Gem. Gal.): 2 nackte Putten schweben mit Dornenkrone und Nägeln über dem Vorgange; ähnlich anonymer Niederländer (Neapel, Gal.).[126])

In Italien dringt das Motiv mit dem Quattrocento in alle möglichen, ja sogar in die festlichen Darstellungen. Das wichtigste frühe Beispiel ist die Schar nackter flügelloser Putten, die gewissermassen das Postament zu der Krönung Mariä des Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna bildet (Venedig, S. Pantaleone, Kopie in der dortigen Akademie).

Statt eines Kranzes von Putten mit Früchten umgeben Putten mit Leidenswerkzeugen die Madonna mit dem Kinde: Mantegna (Kais. Friedr. Mus.). Bei Crivellis Madonna (Verona, Pin.) kommen Zwergengelchen auf der Brüstung angeschritten, die statt kindlicher Gaben die Leidenswerkzeuge tragen.

Dem am Ölberg betenden Christus erscheint nicht der Engel mit dem Kreuze, sondern eine Schar Engel mit den Leidenswerkzeugen.

Mantegna (London, Nat. Gal.). (S. u. Ölberg.)

Florenz hat dann das Motiv aufgenommen.

Botticelli verwertet es in dem Tondo der Galerie Corsini (Florenz) und in dem Sechsheiligenbilde der Florentiner Akademie, wo die Engel nicht

nur die Marterwerkzeuge halten, sondern sie mit quattrocentistischer Neugier betrachten. Dass die Marterwerkzeuge bei der Darstellung der Pietà vorkommen, ist selbstverständlich (Filippino, A. P. 1001). Garofalo hat mit diesem Motiv einen wahren Kult getrieben. Dass er die Engel schon bei der Geburt des Kindes mit den Marterwerkzeugen herniederschweben lässt (Dresden, Gem. Gal.), nimmt nicht Wunder. Es ist ja die Zeit, wo dem Christusknaben vom kleinen Johannes oder einem Engel das Kreuz überreicht wird (Albertinelli, Pitti). Das bedeutendste plastische Denkmal dieses Gegenstandes ist wohl der Engelfries an der Certosa zu Pavia.[127])



(Fig. 39)

Auch Italien ist nicht immer ernst bei dem Motiv geblieben. Wir werden solche spielerischen Züge naturgemäss in der Frührenaissance suchen und in jenen Erscheinungen, in denen das Barock sich vorbereitet.

Für das Quattrocento ist Giovanni da Pisa mit seinem Puttenrelief in der Eremitanikapelle, wo die Engelskinder das Kreuz einfach als Spielzeug betrachten, für das sechzehnte Jahrhundert Tizian in der Madonna Pesaro ein Beleg. Hier balgen sich sogar zwei Putten mit dem Kreuz in der Luft herum. [Fig. 40.]

Unter die Leidenswerkzeuge, welche die Engel tragen, ist auch das Schweisstuch der Veronika mit aufgenommen worden.



(Fig. 40)

Zwei stehende Engel mit dem Schweisstuche kommen schon auf der mit dem 28. Mai 1350 datierten Urkunde des Papstes Clemens' VI. vor.[128]) Das Motiv ist seitdem, besonders im Norden, ziemlich häufig. Meist sind es zwei, seltener ein Engel, der das Tuch hält. Der schmalen Form der Predelle zuliebe, für die man es gern als Schmuck benutzt, gibt man die Engel nur in Halbfigur: Zeitblom (Kais. Friedr. Mus.). [Fig. 41.] Die erste Abwechslung kommt durch das Knieen der Engel herein: spätgotisches Holzrelief als Modell für einen metallenen Buchdeckel (süddeutscher Privatbesitz).[129])

Dürer gibt das Schweben zuerst in dem Stiche von 1513 (B. 25) mit zwei fliegenden Engeln und dann in gesteigerter Leidenschaft in dem Stiche von 1516 (B. 26), wo ein einzelner Engel hoch über der Erde schwebt; Kleider und Schweisstuch sind vom Fluge und Winde in die Höhe geweht.

In Italien kommt das ganze Thema, auch die Veronika mit dem Schweisstuche allein, höchst selten vor. Nach den Engeln in dieser Darstellung muss man mühsam suchen. Sie spielen kunstgeschichtlich keine Rolle.

An dem Engelsfries der Certosa hält Veronika das Schweisstuch, zwei Engel stehen anbetend zu den Seiten;[130]) an einem Tabernakel aus der Schule des Verrocchio (S. Maria del Monte bei Perugia) wird das Tuch von zwei Putten gehalten.



(Fig. 41)

7. Himmlische Träger.

Als Träger der Mandorla sind die Engel seit Alters her die Begleiter der aufschwebenden Madonna; sie halten die feste Hülse in der nordischen, wie in der südlichen Gotik.

Relief am äussern Chor der Kathedrale von Paris; [Fig. 42.] Orcagna, Himmelfahrt (Or San Michele). Selbst die Renaissance setzt noch am Dom von Florenz damit ein: Nanni di Banco.



(Fig. 42)

Als die Mandorla sich lockert und Maria frei zum Himmel schwebt, fassen die Engel die Gewänder der Madonna und schmiegen sich hilfreich um ihre Glieder.

So in dem wichtigen Bilde der Eremitanikapelle (Mantegna und Pizzolo), dem frühesten Beispiel einer stehenden Himmelfahrt. Ähnlich Borgognone (Brera) und Cola di Amatrice (Lateran).

Aber noch steht Maria auf Wolken; höchstens wird unten ein Cherubköpfchen sichtbar. Die Engel berühren nur leicht seitwärts die Schwebende. Von einem wirklichen Heben ist nicht die Rede. Erst das Cinquecento gibt das vollere Motiv der Engelshilfe: Maria wird von einem Engel getragen.

Fra Bartolommeo (Besançon, Dom), Palma Vecchio (Venedig, Akad.) [Fig. 43]. Bei Oggiono (Brera 312) ist Maria schon über den Träger emporgeflogen, und



(Fig. 43)

der Kleine gibt nur noch mit seinen Händen dem Fusse der Madonna den letzten Schwung. Bei Speranza (Vicenza, Pin.) finden wir das allerliebste Motiv, dass das Englein beide Hände ausstreckt, so dass die Madonna in dieselben hineintritt. Bei Tintoretto (Venedig, Akad.) hat Maria leicht und schwebend den rechten Fuss auf die Schulter des Putto gesetzt. — Donatello hat auch hier Späteres vorweggenommen. In dem Relief der Himmelfahrt am Brancaccidenkmal (S. Angelo a Nilo, Neapel) wird die noch sitzende Maria vom Engel, auf dessen Schulter sie ihren Fuss stellt, in die Höhe getragen.

In Deutschland hat man sich auch im 15. Jahrhundert nicht gescheut, den Engeln eine wirkliche Last zuzumuten. Maria schwebt auf einem wirklichen Throne in den Lüften.

Bei dem Meister der Verherrlichung Mariä wird der schwere Thronsessel von einem aus Wolken emportauchenden Engelskranz gehoben (W.-R.). Aber noch ist die Last des Tragens nicht ausgedrückt: es handelt sich um ein leichtes Fassen. Derber hat der Meister des Marienlebens den Vorgang geschildert: Krönung Mariä (A. P.) [Fig. 44]; der schwere Thron ruht auf den Achseln der vorderen Engel.

Die Engel Cimabues hielten der Madonna Thron auf Erden. Es bedurfte eines halben Jahrtausends, bis ihn die himmlischen Diener in die Wolken hoben.

Neben dem massiveren Tragen kommt auch die leichte Begleitung der schwebenden Madonna vor, nur von tippenden Engelhänden berührt: Meister von St. Severin, Tod und Himmelfahrt Mariä (Augsburg, Gal.).[131])

Für die Ausbildung des eigentlichen Tragens setzt der Norden mit einer anderen Begebenheit ein, welche dasselbe formale Motiv enthält: Die Himmelfahrt der Magdalena.

Das Thema hat in Italien wenig Anklang gefunden, obgleich die Heilige sonst in der bildenden Kunst des Südens eine grosse Rolle spielt.

In der Magdalenenkapelle (Assisi, Unterkirche) hat Giotto die knieend heraufschwebende Heilige mit vier anbetenden Engeln umgeben. Giovanni da

Milano hat in seinen Fresken der Rinuccinikapelle (S. Croce, Florenz) wohl die Geschichte der Magdalena, doch ohne die Himmelfahrt erzählt. Diese stellt er in einem Predellenstück seines dortigen Altarbildes dar: vier Engel tragen höchst ungeschickt die knieende Heilige.
Im Quattrocento verschwindet das Thema aus Mittelitalien; wo es vereinzelt vorkommt, ist es ganz anders aufgefasst: Tonrelief des South-Kensington Mus. 7605—1861 und Duplikat im Louvre:[182]) Cherubimköpfchen umgeben als Mandorla die als altes Weib dargestellte Heilige.

Nur Norditalien hat in Wahlverwandtschaft mit deutschem Empfinden den Stoff auch jetzt manchmal behandelt.

Giambono (?) (Kais. Friedr. Mus. 1154); Liberale da Verona (S. Anastasia, Verona); Relief der Certosa zu Pavia.[183])

In Deutschland ist nicht nur die Himmelfahrt, sondern die ganze Legende der Magdalena bis in die Renaissance ein beliebter Zyklus für Maler und Bildschnitzer gewesen.

Riemenschneider, Hochaltar (Pfarrkirche, Männerstadt).[184])

In den frühen Darstellungen ist Magdalena von ganz symmetrisch angeordneten Engeln umgeben, die sie nur leise berühren.

Schedels Weltchronik. — Auch der sogenannte Meister der Maria-Magdalenen-Legende (Brüssel, Mus. 560) hat sich nicht weiter angestrengt, trotz seiner zeitlich späteren Stellung. Bei dem Meister E. S. (P. 179) tritt die Heilige bereits mit der Ferse in die Hand eines Engels. Der Meister des Amsterdamer Kabinetts (Publik. d. chalcograph. Gesellschaft, Lehrs 50) gibt hier noch Intimeres: die vier Engel sind mit der Magdalena zu einer geschlossenen Gruppe geballt; die zwei unteren umklammern die Füsse der Heiligen. Dürer (B. 21) drückt dann durch die kindliche Anstrengung seiner Putten die schwierige Leistung aus. [Fig. 45.] Cranach (L. 7) hat in



(Fig. 44)



(Fig. 45)

einer reichen und unsymmetrischen Komposition das Emportragen geschildert. Der eine Putto beginnt vor Eifer zu schreien, ein anderer schaut nach unten und misst die durchflogene Entfernung mit den Blicken. Bei Baldung Grien durchrieselt es uns wie italienische Renaissance; wir finden bei der Magdalena die Wiederkehr des Madonnenmotivs: Magdalena steht hier auf der Brust eines nackten Putto (Térey III, 265). In ähnlicher Weise kniet sie bei ihm (P. 71). Schon im Beginn des 15. Jahrhunderts war das körperliche Tragen der Magdalena durch Engel dargestellt: Meister Bertram von Hamburg (Altar des South-Kensington Mus.).[185]) Lucas Moser ist ihm darin gefolgt; nur handelt es sich bei ihm um keine Himmelfahrt, sondern um das Abendmahl (Altar zu Tieffenbronn).

Aber nicht nur die aufschwebende Heilige unterstützen die Engel, sondern auch den Körper der Entseelten tragen sie zum Himmel. Die Gruppe schwebender Engel mit dem Leichnam der heil. Katharina ward ein Lieblingsmotiv nordischer Kunst. Von den Werken in Holzschnitzerei sind meist nur die Engel übrig geblieben. Mit der Malerei steht es günstiger.

Hans v. Culmbachs Bild in der Marienkirche (Krakau) kann in seinem malerischen Reichtum getrost den Vergleich mit dem bekannten italienischen Beispiele aushalten (Luini, Brera).

Das nordwestliche Deutschland hat mit peinlicher Treue die Geschichte erzählt. Die geköpfte Heilige wird ganz naturalistisch in diesem Zustande in den Himmel getragen. Damit sie aber im Paradiese nicht kopflos einherwandere, fliegen ein paar andere Engel mit dem abgeschlagenen Haupte nach oben.

Kölnischer Illuminator von 1402: Bundesbrief der Brüderschaft vom grünen Fischmarkt[186]) und Meister der Lyversbergischen Passion (Sigmaringen, fürstl. Gal. 144). Das Motiv, dass der Kopf der Heiligen von Engeln getragen wird, kommt wohl aus Frankreich: Fenster der Kathedrale von Angers: Begräbnis der heil. Katharina.

III. Gefährte des Christuskindes.

Wie am Ende des 13. Jahrhunderts der Engel aus seiner einfachen, anbetenden und begleitenden Stellung in den engern Dienst der Madonna gezogen wird, so macht ihn das Quattrocento zum eigentlichen Gefährten des Christuskindes. Angebahnt wurde des Verhältnis freilich schon im Trecento.

In dem Bilde eines sienesischen Giottisten (Louvre 1667) überreicht einer der umstehenden Engel dem Christkinde ein Vögelchen.

Es ist erklärlich, dass sich im Norden, wo das Heiligenbild von vornherein mehr ein Familienbild war, diese Wendung schneller vollzog. Parallel damit geht ja das Verhältnis des Johannesknaben zum Jesus. Wo in den Beziehungen beider von Heiligkeit nicht mehr die Rede ist, wo Gottessohn und Täuferknabe zu den neckenden und spielenden Hauptfiguren eines Genrebildes werden,[137]) vollzieht sich auch naturgemäss die Umbildung des Engels zum Gefährten.

Ein wichtiger Abschnitt in der Gestaltung des Verhältnisses ist der, wo das Kind der Obhut des Engels anvertraut wird; er darf es auf seinen Armen halten und der Madonna übergeben, Fra Filippo (Uffizien). [Fig. 46.]

Im Norden geschieht das schon vor 1404: bible moralisée ms. franç. 167 (bibl. nat.) f. 205, was Fra Filippo erst ein halbes Jahrhundert später bringt. Angebahnt war ein solches Verhältnis in den ältern Darstellungen der Apokalypse, wo im Anschluss an die Offenb. Joh. 12, 5 das Christuskind von einem Engel fortgetragen wird.

Aber auch die eigentliche Wandlung in einen Spielgefährten vollzieht sich um diese Zeit im Norden. Auf einer deutschen Miniatur des 14. Jahrhunderts reicht ein Engel dem Christuskinde das Psalterium zum Spielen. Quatuor evangelia officium beatae virginis.[138])

Ähnlich in einem französischen Psalter um 1400, ms. lat. 1161 (bibl. nat.) f. 130 und in einem Bild der Richtung Meister Wilhelms (A. P. 2). [Fig. 47.] Alles seltene Beispiele eines musikalischen Christuskindes.[138a]) In Oberitalien ist die spätere Parallele: Foppa (Brera) und unbekannter Meister, Madonna (Pucci, Florenz).[139])

Was bietet man sonst einem Kinde an? Spielzeug, Blumen, Früchte.



(Fig. 46)



(Fig. 47)

In einem Relief aus der Schule des Donatello (South-Kensington Mus.) nahen die Englein dem Kinde mit einem Kreiselspielzeug, doch noch, ohne es ihm darzureichen.

Es ist wieder ein ganz wichtiger Unterschied zwischen nordischem und südlichem Empfinden, dass es in Italien mit ganz wenig Ausnahmen bei der idealen Blumenspende bleibt, während der Engel des Nordens mit seinem Wirklichkeitssinne dem Kinde etwas Essbares, eine Frucht in die Hand gibt.

Ausnahmen in Italien: Zoppo oder Benaglio? (Verona, Pin. 350); Schule des Donatello (S. Croce, Cappella de' Medici). Besonders häufig sind in Siena die Ausnahmen: unbekannter Meister (Siena, Akad. IX, 12); Pacchiarotto (daselbst X, 14); Cozzarelli (daselbst VIII, 11).

Auszuschalten von dem Motiv des Schenkens von Früchten ist das Darbieten derselben als symbolische Handlung.

Berühmtes Beispiel: Botticelli (Boston, Mrs. Gardner), wo der Engel Weinbeeren und Ähren als Symbole für das Blut und den Leib Christi dem kleinen Heiland überreicht. Beispiele: Speranza (Vicenza, Pin.). Während der rechte Engel Blumen anbietet, hält der linke Lilie und Granatapfel. Sogenannter Albertinelli (Samml. d. Innocenti 67). Ein Engel reicht dem Kinde Früchte und Blumen, von denen das Christuskind wie zum Spiele nach einem Granatapfel greift.

Selbstredend ist das Motiv des Blumenpflückens und Überreichens auch



(Fig. 48)

der deutschen Kunst nicht fremd geblieben. Die Madonna im Himmelsgarten forderte schon dazu heraus.

In Stephan Lochners Bildchen der Münchner Pinakothek sind die Englein eifrig damit beschäftigt, Blumen zu pflücken, welche sie wohl dem Christuskinde übergeben wollen (A. P. 5). Italienische Parallele: Boccati da Camerino (Perugia, Pin.) und Benedetto Diana (Vened., Akad.). Auf einem niederländischen Bilde (A. P. 122) lässt ein anonymer Meister um 1500 seinen Engel wirklich Blumen überreichen, nach denen das Christuskind greift.

Das Anbieten von Früchten ist in Deutschland das Gebräuchlichere.

Selbst da, wo das Motiv eigentlich die Blume bedingt — Maria in der Rosenlaube — hat der Engel nicht Rosen, sondern Früchte in sein Körbchen gesammelt, deren eine das Christuskind in der Hand hält: Stephan Lochner (W.-R.). Bei Memling reicht der freundliche Engel dem Kinde einen Apfel hin (Wien, Gem. Gal. 635 und Uffizien). In dem niederländischen Bilde (A. P. 125) hat der eine musizierende Engel sein Spiel unterbrochen, um dem Kinde die Frucht zu geben. In Dürers Holzschnitt (B. 101) bietet ein Engel dem Kinde Früchte an. Der Meister des Todes Mariä (Wien, Gem. Gal.) lässt sogar seinen Engel mit einem Teller voll Kirschen zum Christkinde herniederschweben.

In Italien verknüpft Donatello die Engel mit dem Christuskinde durch Freundschaftsbande. Fra Filippos neue Auffassung, die Übergabe des Kindes an die Madonna durch die Engel, klingt in vielen Kunstwerken der Zeit wieder.

Schule des Baldovinetti (Frankfurt, Städel 10); Madonnenrelief, dem Verrocchio nahestehend, bei Quincy Shaw (Boston) und 59 der Sammlung des Hospitals der Innocenti (Florenz).

Es folgt dann das Motiv des auf der Erde sitzenden oder gehenden Kindes, das der Engel hält.

Leonardo, Felsenmadonna. Botticelli hat daraus das lieblichste Genrebild geschaffen (Ambrosiana). [Fig. 48.] Ein Engel hält von hinten leise das Christuskind, das vorsichtig seinen ersten Gehversuch anstellt. Statt des Christuskindes kann auch der Johannesknabe vom Engel gehalten werden: Lorenzo di Credi (Uffizien). Derselbe Meister hat einen anderen liebenswürdigen Gedanken gehabt. Sein Engel setzt dem Spielgefährten einen frischen Kranz auf (Uffizien 24). Das Zeichen des Leidens, das Kreuz, drückt Albertinelli seinem Jesusknaben durch den Engel in die Hand (Pitti 365). Selbst der sonst nur mit ernsten Dingen beschäftigte Michael lässt sich herbei, das Christuskind zu unterhalten; er reicht ihm seine Wage als Spielzeug hin: Schule des Leonardo (Louvre).

In Deutschland ist die Renaissance viel lebhafter vorgegangen. Dürer hat hier sofort die kleinen Engelsknaben zu nützlichen Familienmitgliedern gemacht; sie helfen dem heiligen Joseph Späne sammeln (B. 90). [Fig. 12.]

Bei Altdorfer, Cranach und Hans Baldung werden die Kleinen dann ganz übermütig. Sie haben die Zipfel des Leintuches gefasst und wiegen das Kind in den Schlaf: Altdorfer, Geburt Christi (Kais. Friedr. Mus.). Bei Cranach schleppt der eine auch wohl dem Christuskind ein zappelndes Vöglein herbei, während das übrige tobende Völkchen allerlei Kurzweil treibt; es hat den kleinen Spielgefährten, wie Kinder zu tun pflegen, ganz vergessen und schlürft im Hintergrund Quellwasser. Die Putten sind so wenig ihrer himmlischen Heimat eingedenk, dass sie sogar auf die Bäume klettern und Nester ausnehmen: Ruhe auf der Flucht (Kais. Friedr. Mus. und B. 4). [Fig. 81.] Bei Hans Baldung gehört der Engel dann ganz zur Familie: er patscht ungeniert Joseph auf seinen kahlen Schädel (Innsbruck, Ferdinandeum).

In Italien ist zeitlich diesem Verhalten des deutschen Engels zu der heiligen Familie nichts an die Seite zu stellen. Wollte man eine Parallele ziehen, so wäre diese sein Verhältnis zu den Heiligen: hier hat schon Jakob Burckhardt auf Correggio hingedeutet.[140])



(Fig. 49)

IV. Beweinung des Heilands.

Der tote Christus, der als Halbfigur aus dem Grabe ragt, wird im Trecento ein beliebtes Mittelstück für die Predelle von Sarkophagen und Altarwerken. Gern gesellt man ihm in getrennten Feldern die Halbfiguren von Leidtragenden zu, z. B. Maria und Markus: Simone Martini (Pisa, mus. civico).

Aus diesen Anfängen entwickelt sich das Gruppenbild. Der Leichnam wird im Grabe von den Begleitfiguren gehalten. Die Stelle der heiligen Personen nehmen oft Engel ein.

Zu den frühesten Beispielen solcher Gruppenbilder gehören die Skulpturen der Pisani. Das Lesepult des Giovanni Pisano (vormals an der Kanzel zu Pisa, jetzt Kais. Friedr. Mus.) zeigt, wie zwei auf dem Grabesrande stehende Engel in beiden Händen die Zipfel des Leichentuches halten, in dem der tote Erlöser als Halbfigur sichtbar wird. [Fig. 49.] An der Predelle des Hochaltars von San Francesco in Pisa hat Tommaso Pisano den Schmerzensmann mit sechs Begleitfiguren vereint. Die Halbfigur Christi bildet eine Gruppe mit vier Engeln, von denen zwei den Leichnam unterstützen und zwei das Leichentuch halten; Maria und Johannes stehen klagend zu den Seiten.

Die italienische Malerei des Trecento hat den Schmerzensmann entweder allein gebildet oder die Begleiter aus der irdischen Umgebung Christi gewählt. Giovanni da Milano (Florenz, Akad.).

Nordítalien nimmt dann im Quattrocento das Thema mit Leidenschaft in Malerei und Plastik auf.

Ridolfi[141]) erwähnt ein Bild des Jacopo Bellini in der scuola von S. Giovanni Evangelista: „La figura del salvatore e due angeli che pietosamente il regevano.“ Hatte Jacopo das Thema zuerst für den Norden angeschlagen, oder war ihm die Anregung durch Donatellos Pietà (South-Kensington Mus.) gekommen? Hier sind vier halbbekleidete Putten um den toten Erlöser beschäftigt.

Das Neue, womit das Quattrocento einsetzt, bedeutet auch hier einen Wandel in der Auffassung: die Beschäftigung der Engel mit dem Leichentuch fällt fort oder wird herabgemindert, und die seelische Anteilnahme steigert sich. Die leidenschaftliche Klage der Engel setzt ein. Schon aus den Worten Ridolfi's geht dies hervor „che pietosamente le regevano.“

Von den fünf Engeln, welche Donatellos toten Heiland beklagen, haben zwei in ihrem Schmerz die Hand an die Backe und vor die Augen gelegt. In der Folgezeit wird der Ausdruck des Jammers oft recht irdisch. Girolamo da Trevisos Engeln rinnen die Tränen über die Backen; sie plärren gleich ungezogenen Kindern (Brera). Auch Cosimo Turas kniende Putten haben den Mund zum Schreien aufgerissen; bei dem rechten krümmt sich die Zunge wie im physischen Schmerz (Wien, Gem. Gal.).

Antonello da Messina bringt in seinem „Wiener Bilde ein neues Motiv innigster Empfindung: der eine Engel hat Christi linke Hand gefasst und drückt einen Kuss auf das Wundmal.

Äusserlich in der Haltung kommt das Motiv schon auf einem Frühbilde des Antonello vor (Venedig, Mus. Correr). Vielleicht aber gehört die Erfindung einem Florentiner Künstler an. In Castagnos leider sehr verwittertem Fresko (früher Türlünette des Klosters von San Apollonia in Florenz, jetzt in dem benachbarten Museum)[142]) presst der eine der beiden Engel den Mund auf Christi Hand. Wie kleinlich erscheint dagegen Girolamo da Treviso mit seiner Ausbeutung des Themas! Der Putto spielt in kindlicher Neugier mit der starren und kalten Hand.

Antonello hatte bereits durch Verschiedenheit der Altersstufen und des Ausdrucks seiner Engel den künstlerischen Weg für die Nachfolger vorgezeichnet. Den Schritt über ihn hinaus in der seelischen Gegenüberstellung tat Giovanni Bellini.

Am vollendetsten in seinem Bilde des Kais. Friedr. Mus. Hier ist der trauernde Schwärmer mit sanftem Blick in wirksamen Gegensatz zu dem Begleiter gebracht, der nur mit der körperlichen Aufgabe des Stützens beschäftigt ist. Giovanni hatte den Gegenstand schon früher wohl reicher, aber nicht so abgeklärt dargestellt, vor 1468 im Stadthaus zu Rimini und in der Pietà der Sammlung Mond (London).

Charakteristisch für das Quattrocento ist die Behandlung des Themas als Halbfigurenbild. Äusserlich erklärt sich der Bildabschnitt von vornherein durch die häufige Verwendung der Gruppe als Bekrönung von Anconen und als Sockel von Grabmälern. Aber auch da, wo es sich um selbständige Darstellungen handelt, behält man gern das Schema bei. Christus erscheint dann meist als Dreiviertelfigur im Grabe. Auf dem Sarkophage in ganzer Figur

sitzend, hat ihn im Quattrocento Donatello gebracht (Padua, S. Antonio) und damit die Entwicklung der Hochrenaissance vorweggenommen. [Fig. 50.]

Mantegnas lebender Schmerzensmann in Kopenhagen geht wohl formal auf Donatellos Anregung zurück. Antonello malte Christus zwar in ganzer Figur sichtbar, aber noch sitzt er im Sarkophage (Wien, Gem. Gal.); auf dem schräg gelegten Deckel knien die stützenden Engel. Sein Bild im Museum Correr bildet einen der wenigen quattrocentistischen Fälle, wo Christus mit den Füssen über den Sarkophag hängend dargestellt ist. Ercole Roberti bringt in seinem kleinen Bilde der National Gallery



(Fig. 50)

Antonellos Wiener Schema. Nur hat er hier den Gegenstand verändert und erweitert: Hieronymus verrichtet nicht wie sonst seine Bussübungen vor dem Kruzifix, sondern vor dem im Grabe gehaltenen toten Schmerzensmanne. Cosimo Tura hat den räumlich unklar gedachten Vorgang in die freie Landschaft verlegt: der offene Sarkophag steht dahinter (Wien, Gem. Gal.). Zu welcher künstlerischen Weihe trotz des quattrocentistischen Schemas die Skulptur das Thema erheben konnte, zeigt Marinna: Lunette vom Hochaltar von Fontegiusta (Siena). Noch stecken die Füsse Christi im Sarkophag, die Engel klagen mit sanfter Schwermut. Zu dem leisen Ton der Stimmung passt es, dass die Engel statt des grossen trecentischen Leichentuches hier eine leichte schmale Binde vorsichtig um die Glieder des Leichnames schlingen. [Fig. 51.]

Im Cinquecento wird bei der Pietàdarstellung Christus kaum mehr im Sarkophage, sondern darauf sitzend gegeben. Oder das Thema wird als eine Art Grablegung behandelt und Christus auf die Erde gebettet. In jedem Falle sucht man, wo Christus als Halbfigur erscheint, die unangenehme Überschneidung durch die Sarkophaglinie zu vermeiden.

Wieder tritt Venedig hier ganz früh schon im Quattrocento auf den Plan.

Basaiti legt den ganzen Christus horizontal auf den Sarkophag. Die zwei jungen Putten betrauern die Leiche nicht, sondern betasten sie nach neugieriger Kinder Art (Venedig, Akad.). Jedes neue Kunstmittel hat dann ein Maler aus der Schule Pordenones (Treviso, Monte di Pietà) an die ursprünglich schlichte Aufgabe verschwendet.[143]) Alles bekundet hier den Spätstil: die Christusleiche ruht stark verkürzt auf dem Grabe. Von den wildbewegten Putten ist einer auf den Rand geklettert, um das Leichentuch zu fassen, und zeigt sich ungeniert von der Rückseite. Spätstil auch in der Lichtbehandlung und in der Schar der hinten befindlichen Putten, von denen zwei angelegentlich beschäftigt sind, sich etwas in das Ohr zu raunen.

Während das Quattrocento die Pietà entweder nur mit den menschlichen Leidträgern oder nur mit den himmlischen Teilnehmern umgibt, mischt das Cinquecento die Gruppe aus Maria und den Engeln.

Spätbild des Francesco Francia (Nat. Gal.): Christus ruht der Länge nach in Marias Schoss gebettet, ein Engel rechts stützt den Kopf, während von links ein zweiter anbetend naht. Bei Sarto (Wien, Gem. Gal.) kniet Maria mit gerungenen Händen inmitten zweier Engel vor der Leiche. In verschiedenen Abwandlungen spinnt sich diese Darstellungsweise bis zu den Caracci fort (Rom, Gal. Doria). Michelangelo hatte die Engel und Maria mit der Darstellung des toten Christus vereinigt. In einer verlorenen Zeichnung sass Christus in ganzer Figur auf dem Sarkophage, von zwei Putten unterstützt; hinten hob Maria klagend die Hände empor.[144])

Tizians letztes Werk, die Pietà (Venedig, Akad.), bringt eine wichtige Neuerung für den Engel in der Beweinung. Der eine der beiden hier nur ganz nebensächlich verwendeten Putten schwebt mit einer Fackel herab.

Palma Giovane, der Vollender des Bildes, übernimmt dies Motiv in sein eigenes Gemälde (Wien, Gem. Gal. 416). Christus ist hier in halbliegender Stellung auf ein weisses Tuch zwischen drei Engel gebettet, von denen der linke mit einer Fackel kniet. In Tintorettos kleiner Beweinung durch die Engel (Louvre 1464 A) trocknet sich einer derselben mit der einen Hand die Augen und leuchtet mit der Fackel in der andern Hand. Zucchero (Rom, Borghese) lässt den auf einem Felsstück sitzenden Christus von fünf erwachsenen Engelsjünglingen betrauern, die Fackeln in den Händen halten.

Wohl im Anschluss an die Beweinung Christi im Sarkophage bildet sich eine Art der Grablegung aus, in der die Schaustellung des heiligen Leichnams das formale Thema abgibt: Christus wird in aufrechter Stellung zu Grabe getragen.



(Fig. 51)

Giovanni da Milano bringt die Aufbahrung nur in einem Dreiviertel - Figurenstück (Florenz, Akad.), Fra Angelico erweitert sie zu einer umständlichen Grablegung (A. P.). Im Quattrocento ist diese Art nichts Ungewöhnliches: Cosimo Rosselli (Kais. Friedr. Mus.); Castagno, Zeichnung der Uffizien 252 (Vitrine 18); zwei Bildchen der toskanischen Schule (Florenz, Akad. 150 und 280). — Roger van der Weyden bildet ein Beispiel nördlich der Alpen (Uffizien), und Michelangelos (?) Grablegung (Nat. Gal.) bringt den Ausklang von italienischer Seite während des Secento. Auch hier greifen die Engel manchmal hilfreich ein: Girolamo Campagna (Venedig, S. Giuliano) lässt seinen toten Christus von zwei lieblichen Engelsjünglingen aufgerichtet zu Grabe geleiten.

Im Gegensatz zur italienischen hat die nordische Kunst die Beweinung des toten Christus durch die Engel ziemlich vernachlässigt.

Ein frühes seltenes Beispiel bringt ein Künstler, zu dem Kreise Broederlams gehörig (Mus. von Valencia) „der tote Christus wird von einem Engel im Grabe unterstützt“.[145]) Auch in Malouels Pietà (Troyes, Mus.) wird der aufrecht stehende tote Christus ausser von Maria und Johannes von zwei kleinen Engeln gehalten.

Als Ersatz für die Gegenwart der Engel bei der Beweinung des toten Christus fügt man gern der Darstellung der Trinität oder des Gnadenstuhles Engel bei.

Bei Malouel (Louvre) drängen sich Englein um des Heilands Leiche. In einem Schulbild Meister Wilhelms (Münster, westph. Kunstverein 150) halten vier kleine Blondköpfchen die Leidensinstrumente.

Der Norden bevorzugt ein anderes Thema: die Beklagung des lebenden Schmerzensmannes.

Schon das 14. Jahrhundert kennt den lebenden Schmerzensmann als repräsentative Einzelfigur.

Klosterkirche zu Heilsbronn bei Nürnberg[146]) und Glasfenster aus Stöckenburg bei Hall (Stuttgart, Altertümer-Samml.).

Im Gruppenbilde tritt er erst im folgenden Jahrhundert auf.

Sandsteingruppe im Chor des Magdeburger Doms: fünf Englein breiten ein Tuch hinter Christus aus. Ein Hochrelief aus Alabaster (Nationalmus. K. VI 414) stellt Christus dar, der die Wundmale zeigt. Drei Engel hinter

ihm halten den Teppich und seinen Nimbus, während zwei andere das Blut in Kelchen auffangen.

Die Darstellung des stehenden Schmerzensmannes ist auch dem italienischen Trecento nicht fremd.

In S. Giovanni Valdarno (S. Lucia)[147]) erscheint der kreuztragende Christus stehend zwischen den beiden Marien, zu seinen Füssen der Kelch, in den das Blut fliesst,[148]) darüber schwebt die Hostie.

Im Quattrocento fangen die Engel das rinnende Blut des lebenden Heilands auf.

Bei Giovanni Bellini (Nat. Gal.) kniet ein kleiner Engel mit dem Kelche vor dem Erlöser, der das Kreuz trägt und das Blut der Seitenwunde in das dargereichte Gefäss rinnen lässt. Carpaccios Heiland (Wien, Gem. Gal.) hält gleichfalls das Kreuz im Arme und lässt das Blut in einen Kelch rinnen, den ein jugendlicher Putto, der von hinten aus Wolken auftaucht, reicht. Vier grosse Engel, die zum Teil die Leidensinstrumente tragen, stehen in Anbetung zur Seite, während zwei kleine Putten einen Teppich halten. Hier ist durch die Anordnung noch viel mehr als bei Bellini das Feierliche des Repräsentationsbildes gegeben. Die Figuren stehen abgesondert auf einem Postament. Hinten trennt sie der Teppich von der irdischen Umgebung der Landschaft. Zu dem feierlichen Accord des Wunders passen auch die Hostie im Kelche und die Wolken, die sich unter dem Teppiche ausbreiten, aus denen der Putto auftaucht. Bei Bellini spielt sich das Ganze auf einer Terrasse ab: es sieht aus, als käme Christus zufällig dahergeschritten. In Mailand hat Borgognone den lebenden Schmerzensmann in ganzer Figur in S. Ambrogio dargestellt. Neben ihm zwei Engel mit dem Schweisstuche und dem Kreuze. In Mittelitalien hat das Thema wenig Anklang gefunden. Nur Niccolò d'Alunno, der ja auch Christus lebend an das Kreuz nagelt (Vatikan), hat in seinem Polyptychon der Brera einen lebenden Schmerzensmann gegeben, dessen Blut die Engel auffangen.

Die eigentliche Beweinung des lebenden Christus als Gegenstück zu der italienischen Beweinung des Gestorbenen ist ein ausschliessliches Eigentum nordischer Kunst. Sie scheint erst im 15. Jahrhundert nachweisbar.

Zweimal hat der Hamburger Meister Franke das Thema gepackt.

Im städtischen Museum zu Leipzig hält ein in den Proportionen richtiger Engel den leidenden Körper unter den Achseln, während zwei kleinere Engel ihn in seinen Bemühungen unterstützen. In dem Hamburger Bilde desselben Meisters breiten drei kleine Engel hinten den Vorhang aus, während die zwei vorderen Schwert und Lilie, die Symbole des jüngsten Gerichts, tragen.[149]) Franke gibt mehr das Bild des repräsentativen Heilands als die schmerzliche Anteilnahme. Eine wirkliche Beweinung durch die Engel führt Multscher in seinem Schleissheimer Gemälde vor. Die himmlischen Leidträger treten hier nur als Hintergrundsfiguren der Hauptgruppe auf, die aus Christus, Maria und Johannes gebildet wird; mit dem Ausdruck tiefer Trauer halten sie den Teppich; einer weist auf den Vorgang, ein anderer wischt sich die Augen.

Auch die westliche Kunst zeigt gleichzeitige Spuren derselben Auffassung.

Ein kleines Bildchen des Genter Museums, dort als „franco-flämische Schule des 15. Jahrhunderts“ bezeichnet, stellt den lebenden Christus dar, der im Grabe steht, ganz von Blut und Tränen bedeckt. Der Heiland zeigt mit der Rechten auf seine Wundmale; zwei Engel stehen hinter ihm, von denen einer sich die Augen trocknet.

Der Stecher P. M. hat dann den Stoff in der Anordnung behandelt, dass Christus in ganzer Figur auf dem Sarge sitzt und zwei grössere Engel ihn beklagen (Berlin, Kupferstichkab.). Hans Baldung (Karlsruhe, Marc Rosenberg) hat seinen Schmerzensmann in eine Klein-Kinderbewahranstalt von heulenden Putten gesetzt. Ein ganzer Schwarm hält klagend den Arm umklammert. Ein Teil hat sich wie Blutegel am Körper festgesaugt, ein anderer fliegt mit den Gebärden höchsten Jammers händeringend in den Lüften.

Mantegnas Kopenhagener Schmerzensmann ist der einzige zeitgenössische Niederschlag dieser Darstellung auf italienischem Boden, zugleich das abgeklärteste Bild der ganzen Reihe.

Christus breitet mit stillen wehmütigen Blicken die Hände aus und zeigt die Wundmale. Der rechte Engel sieht klagend aufwärts und hält den Zipfel des Leichentuches, während die Linke niedersinkt und leise Christi Schulter berührt.

Die Renaissance in Italien ist nicht mehr darauf zurückgekommen.

Im 17. Jahrhundert klingt das Motiv noch einmal nach: Domenico Cresti (Rom, Borghese 423).

Die flämische Renaissance hat auch diese Darstellung mit italienischen Motiven aufgeputzt.

In Heemskercks Beweinung des lebenden Heilands hält einer der beiden Engelsknaben die Fackel (Gent, Mus.).

V. Im Dienste der Heiligen.

Bei dem Martyrium der Heiligen schweben die Engel als Verkünder der himmlischen Herrlichkeit herab. Sie tragen die Seele in den Himmel oder überreichen dem Märtyrer die Krone.

Das Darbringen von Kronen an Heilige durch den Engel kommt schon in S. Ambrogio vor (s. S. 51). Auch Palmen und Kronen werden den Märtyrern von den Engeln im Mittelalter überreicht: Kathedrale von Rheims; Linz, kath. Pfarrkirche, Wandmalerei des Mittelschiffs aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, Darstellungen aus der Ursulalegende.[156])

Mit der Ausbildung des von oben herabschwebenden krönenden Engels hat die Renaissance in Italien auch dies Motiv auf die Heiligen übertragen. Besonders gibt die Sebastianlegende dazu Veranlassung.

Matteo di Giovanni (Nat. Gal.); Sodoma (Uffizien). Auf dem Altar des Giovanni della Robbia (Lamporecchio) bringt ein Engel dem Sebastian Palme und Krone zugleich.

Die Ausgestaltung der Sebastianlegende und die Hilfe der Engel bei dem Martyrium des Heiligen vollzieht sich in Italien anders als im Norden. Italien nimmt erst im 17. Jahrhundert jene Szene auf, in welcher Sebastian von Pfeilen befreit wird.

Einmal deutet Benozzo Gozzoli die Erzählung an (S. Gimignano, S. Agostino), indem er zwei Engel die Pfeile des Heiligen zerbrechen lässt. — In Deutschland schildert der Meister der heiligen Sippe ganz ausführlich die Szene,

wenn auch nur in kleinen Figuren des Hintergrunds. Die heilige Irene zieht die Pfeile heraus, und ein Engel heilt die Wunde (W.-R.). Hans Baldung lässt in einem Holzschnitt (B. 37) den Heiligen durch Putten vom Baume losbinden: die Kleinen drücken nach lebhafter Kinder Art ihr Mitleid aus.

Dagegen hat der Norden auf die festliche Krönung weder des Sebastian noch anderer Märtyrer grosses Gewicht gelegt.

Die Palme in der Hand des Engels ist im italienischen Quattrocento nicht häufig und stets ein verkümmerter kleiner Zweig.

Martyrium des Petrus, Meister von 1435 (Uffizien 1292)[151]) und toskanischer Meister des 15. Jahrhunderts (A. P. 1002).

Erst die Hochrenaissance beutet das Motiv aus, und das Barock knüpft daran an. Tizians Petrus Martyr ist hier ausschlaggebend. Mehrere nackte Putten mit rauschenden, mächtigen Palmenzweigen stürzen sich herab.

In Correggios Martyrium des heiligen Placidius und der Flavia fliegt rechts ein Engel mit Palme und Lilie zu den Märtyrern herab (Parma, Gal.).

Von Correggio geht jene Wendung im Benehmen der Engel aus, die anzeigt, dass es aus ist mit dem Respekt vor dem Heiligen. Sie beginnen mit den Attributen der Heiligen zu spielen.

Das einfache Halten von Attributen kommt schon früher vor. Bei Fungai (Siena, Akad. X 30) stehen zwei nackte Putten vor dem Thron der Madonna, der eine mit dem Hut, der andre mit dem Bischofsstab des Hieronymus. Auch in Deutschland kommt der Engel in dieser Tätigkeit in einem um 1506 datierten Holzschnitt des Cranach vor (B. 67). Ein Putto hält den Helm, ein anderer Panzerteile des heiligen Georg. In einem Stiche desselben Meisters (B. 3) trägt ein Engel die Haut des heiligen Bartholomäus. Lotto hat dann in Norditalien in der Glorie des heiligen Nicolaus die Engel in derselben Weise in den Dienst des Heiligen gestellt (Venedig, Carmine). Bei Correggio tritt erst das wirkliche kindische Spiel mit den Attributen auf. Der Engel des Matthäus umarmt den Adler des Johannes und reisst ein andermal dem Löwen des Markus die Schnauze auf (S. Giovanni, Parma). In der Madonna mit dem heiligen Georg (Dresden, Gal.) hat ein Putto den schweren Helm ergriffen, um ihn seinem Genossen aufzustülpen. In dem „Tag“ riecht ein Putto an dem Salbgefäss der Magdalena (Parma, Gal.).

Es ist erklärlich, dass in Norditalien, nicht in Florenz diese Wendung in der Auffassung des Putto eintrat und direkt in das Barock hinüberleitete. Die künstlerische Gesinnung, welche die Frührenaissance und die Hochrenaissance mit leichtem Barockanflug scheidet, kann man nicht besser als durch den Eingriff der Engel in den Mythus der heiligen Christine schildern. Zwei venezianische Meister haben ihn gemalt. Catena wählt den Augenblick, wo eine liebenswürdige junge Kinderengelschar der Heiligen den schweren Mühlstein tragen hilft (Venedig, Mater Domini). Bei Veronese schwebt ein mächtiger Engel mit Wein und Brot zu der Heiligen in den Kerker, um sie ganz realistisch mit der Gabel zu füttern (Venedig, Akad.).



(Fig. 52)

VI. Als Begleiter des Menschen.

Die religiöse Vorstellung, dass jeder Mensch einen eigenen Schutzengel habe, welcher ihn während seines Lebens führt und behütet, hat die bildende Kunst nicht genügend ausgebildet. Vielleicht erschien für den Dienst des Individuums ein Engel aus dem grossen Chor zu unpersönlich. Es ist belangvoll, dass erst das abstrakte 17. Jahrhundert die Darstellung des Schutzengels aufnimmt.

Carlo Dolci (Florenz, Gal. Corsini), Pietro Damini (Venedig, Akad. Nr. 532, 1622 bezeichnet). Selbst eine Zuführung der Stifter wie bei Simone Martini (Notre Dame des Dons, Avignon)[152]) bleibt eine Ausnahme.[153])

Die Kunst stellt den Menschen bei Lebzeiten lieber unter den Schutz der Heiligen als der Engel. Wird an diese das Amt übertragen, so legt man es in die Hand der zu persönlichen Gebilden ausgeprägten Erzengel.

Vor allem hat die italienische Kunst und ganz besonders die des Florentiner Quattrocento eine ungeheure Vorliebe für die Reise des jungen Tobias unter dem Schutze des Raffael oder aller Erzengel entwickelt. Man schildert sie in Einzelbildern, oder man nimmt den Knaben mit seinem himmlischen Begleiter in das Altarbild auf.

Beispiele für jene Form: anonyme Gemälde der Florentiner Akademie [Fig. 52], der Turiner und der Münchner Pinakothek, der National Gallery. Beleg für diese Art: Bild aus der Schule des Verrocchio, Christus am Kreuz (Kais. Friedr. Mus. 70 a).



(Fig. 53)

Manchmal taucht auch das wandernde Paar nur im Hintergrund als Staffage der landschaftlichen Ferne auf.

Piero di Cosimo, Anbetung (Kais. Friedr. Mus.); Domenico Ghirlandajo, Maria in der Glorie (daselbst).

Die Reisen, welche der junge Florentiner Kaufmannssohn in fremde Länder unternehmen musste, machten ihn des himmlischen Schutzes auf der Wanderschaft besonders bedürftig.[154]) Vielleicht wurde auch Raffael in seiner Eigenschaft als heilkräftiger Engel mit dem Tobiasknaben als Dank für die wunderbare Genesung eines Familienmitgliedes in das Gnadenbild aufgenommen.

Die Darstellung der Tobiasgeschichte reicht bis in die altchristliche Kunst zurück[155]), und auch das Mittelalter hat den Knaben an der Hand des Engels gebildet. (Westchor der Münsterkirche in Essen. 11. Jahrhundert).[156]) Es ist nicht wunderbar, dass die Wanderung des Tobias im Quattrocento sich in allen italienischen Provinzen einbürgert: das Thema entsprach dem behaglichen Geist des Jahrhunderts.

Peruginos friedliches Paar (Nat. Gal. 288) und Timoteo della Vites ruhige Erzengel (Urbino, Gal.) belegen im Vergleich mit Raffaels dramatischer Überreichung des Fisches (Madonna mit dem Fische, Prado) den Unterschied der Jahrhunderte.

In Venedig und in Verona ist man auch später in der Schilderung ruhiger geblieben, und nur die Typen haben sich verändert. Cima hat in einem freundlichen Bilde der Akademie zu Venedig die Wanderung zum eigentlichen Bildthema gemacht; in seiner Anbetung (Venedig, Carmine) ist nur das reisende Paar mit aufgenommen. Den Veroneser Typus des Quattrocento vertritt Girolamo dai Libri in einem Gnadenbilde der Veroneser Pinakothek, in dem Tobias an der Hand des Engels unter den assistierenden Heiligen erscheint. Caroto gibt in seinen Erzengeln mit Tobias (Verona, Pin.) keine Veränderung im Thema, sondern nur die machtvollen Gestalten des Cinquecento, für welche Tizians Raffael der eigentliche Masstab wird (Venedig, S. Marciliano). [Fig. 53.] Bonifacio Veronese lässt in einem Breitbild der Ambrosiana einen lebhaften Engel mit dem kleinen Tobias auf die Madonna zulaufen.

Der germanische Norden hat nicht daran gedacht, die Wanderung des jungen Tobias zum selbständigen Bildthema zu machen. Die Bibel, die gern den Stoff behandelt, greift naturgemäss die dramatischen Momente heraus.

In der Bibel des Jean, duc de Berry, ms. 14381 (brit. mus.) f. 226b, wird erzählt, wie Tobias am Bette des Vaters erscheint. Die Nünberger Bibel und der Schatzbehalter leiten die Geschichte durch das Erscheinen des Engels wirkungsvoll ein. Die Heilung des Vaters bietet den geforderten Abschluss.

Die Lübecker Bibel schildert die gemeinsame Wanderung des Paares, auf der Raffael ein Pilgergewand und den Stab trägt; dann als einschneidende Ereignisse: das Herausziehen des Fisches und die Heilung des Vaters. — Von deutschen Cinquecentisten hat Pencz die Erzählung in allen wichtigen Stadien gestochen.
Nur Norditalien hat einmal die Rückkehr des Tobias in das Elternhaus herausgegriffen und als selbständiges Bild behandelt: Luini (Brera).

Michael, falls er nicht mit den anderen Erzengeln gemeinsam den Tobias begleitet, verhält sich dem lebenden Menschen gegenüber teilnahmslos. In der Kunst des Nordens vertritt er einmal die Stelle des Schutzengels.

Auf dem Dresdener Reisealtärchen des Jan van Eyck kniet der Stifter unter dem Schutze seines Namensheiligen, des Michael. [Fig. 54.] Ebenso auf einem Altarbild seiner Schule um 1440 in Ambierle.[168a])

Im 15. Jahrhundert lässt sich der Stifter noch bescheiden vom Engel beschützen; im 16. Jahrhundert lässt er sich mit Selbstüberhebung in Engelsgestalt malen.

Im geistlichen Gewande, die Leidenswerkzeuge in der Hand, kniet der alte Stifter mit dem Doppelkinne, zu dem die Engelsflügel schlecht passen, nebst seiner ebenso beschwingten Familie auf den Seitenflügeln einer Kreuzigung: Niederländischer Meister, Mitte des 16. Jahrhunderts (Wien, Gem. Gal. 643).



(Fig. 54)

Stellte der lebende Mensch sich lieber unter den Schutz des Heiligen, so fiel den Engeln die Sorge um den Toten zu. Die Motive waren schon in ihren Grundzügen um das Jahr 1000 festgestellt: die Scheidung der guten und bösen Seelen und die Führung in das Paradies oder die Hölle.

Bibliothek von Bamberg A. II 42. So lässt auch Cavallini in S. Cecilia die Guten von Engeln führen, während die Bösen von prachtvoll bewegten gerüsteten Engeln mit der Lanze zurückgestossen werden. Giotto (Arena), bei dem die Engel nur auf Seiten der Guten erscheinen, sieht lahm dagegen aus. In den Fresken des Campo Santo zu Pisa geht es lebhafter zu. War früher schon die Seelenscheidung vollzogen, so lesen hier erst die Engel die Guten und Bösen von einander aus und ziehen sie auf die betreffende Seite hinüber. Es ist dasselbe Motiv, das Giovanni Pisano in seiner Kanzel zu Pistoja andeutet. Die romanische Kunst lässt den Engel nicht nur die Scheidung vollführen, sondern auch das Seelchen persönlich von ihm in das Paradies tragen (St. Trophime, Arles). Die Gotik setzt im Norden im Portal zu Bourges mit dem liebevollsten Schutzengel ein. Michael, mit seiner Seelenwage in der Rechten, hat sorglich die Linke um das Haupt eines nackten Knäbleins geschlungen, das ein Teufel bedroht. [Fig. 55.]

Aber erst das italienische Quattrocento wandelt den Engel vom Beschützer zum Gefährten des Menschen um.

Bei Fra Angelico schlingen Engel und Menschen gemeinsam den Reigen. Hier findet zum ersten Male das feste Umhalsen von Mensch und Engel statt, welches Botticelli wieder aufnimmt: Geburt Christi (Nat. Gal.). Die deutsche Parallele ist Stephan Lochner (W.-R.). Fehlt hier auch der fröhliche Tanz, so ist es doch dasselbe mütterlich schützende Umfassen. Weit trockner haben sich Memlings Engel der Seligen angenommen:



(Fig. 55)

sie bekleiden die Nackten mit Gewändern vor ihrem Eintritt in das Paradies (Marienpfarrkirche, Danzig).

Das nahende Cinquecento kündigt sich in Italien durch Signorelli an. Das freundliche, liebevolle Bemühen um den Menschen ist vorbei. Die Himmlischen nahen nur mit Blumen und Kronen. Und wenn bei Michelangelo wohl einer der Engelgenien heraufzieht oder hinunterstösst, so sind das nur noch formale Motive. Die Figuren haben ihre eigene Kraft zu sinken oder zu steigen, die vom Weltrichter ausgeht; jetzt bedarf es nicht mehr der Engel als Mittler.

Auch die irdischen Reste des Menschen hat man gern der Obhut des Engels überlassen: das **Grabmal** wurde die sichtbare Stelle solch frommen Vertrauens. Die Sorge um die Seele und die Andacht bei dem Toten, das sind die Motive, die das späte Mittelalter, insbesondere die Gotik, vertieft hat.

Der mittelalterliche Stammbaum des Engels als Seelenträger auf Grabmälern ist in Italien vom 13. Jahrhundert an beglaubigt.

Es sind die Worte, in denen der Bologneser Professor Buoncampagna den Grabesschmuck beschreibt: „depingitur etiam quomodo angeli vel sancti mortuorum animas divine majestati presentant".[157])

Italien erweitert die Tätigkeit der Engel bezüglich der unsterblichen Seele, indem es die Hilfe der Himmlischen für den Akt der Auferstehung in Anspruch nimmt. Die dramatische Auffassung des Themas gibt der Meister der Bewegung — Giovanni Pisano:

Grabmal der Kaiserin Margarete (Genua, mus. civ.). Die Engel stehen auf dem Sarkophage und ziehen höchst realistisch den Körper empor.

Auch bei der Bestattung des Toten legen die Engel jetzt Hand an: sie senken den Leichnam selbst in das Grab.

Meister in der Art des Arnolfo di Cambio: Bruchstücke eines Grabmals in Florentiner Privatbesitz.[158])
Vielleicht ist das Motiv der französischen Gotik entlehnt (Bestattung der Maria, Rheims, Kathedrale; Paris, Notre Dame).[159])

Während des Trecento bleibt dem Engel sein Amt als Seelenträger.

Er schwebt mit der Seele des Verstorbenen empor, die in Kindesgestalt gebildet wird: Nino Pisano, Grabmal Saltarello 1342 (Pisa, S. Catarina); Balduccio da Pisa, Grabmal Azzo Viscontis, 1339;[160]) Grabmal der Maria von Calabrien (Neapel, S. Chiara). Hier ist die Seele nicht mehr in ein Tuch gebettet, sondern die Engel umfassen unmittelbar den drallen Säugling. [Fig. 59.] Auf dem Grabmal der Maria, Tochter Karls III., 1374 (Neapel, S. Lorenzo) schweben die Engel mit einem kleinen gekrönten Jungfräulein in die Höhe.[161])

Die Renaissance gibt auch hier die höhere Stufe der Entwicklung; statt des Seelentransportes die Himmelfahrt.

Auf dem Grabmal Pauls II. von Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata wird der Papst in voller Lebensgrösse von einer Schar von Engeln in die Höhe getragen (Grotten des Vatikans).[162])

Die Andacht bei dem Toten wird zunächst durch Engel angedeutet, die betend oder mit dem Weihrauchbecken als Relief an den Ecken der Grabsteine zu Häupten des Toten erscheinen. Für diese Entwicklung wird besonders die französische Grabsteinskulptur wichtig. Diese Grabplatten lassen sich bis in das zwölfte Jahrhundert hinein verfolgen.

Grabmal eines Bischofs im Kloster zu Elsne 1186[163]): zwei Engel sind zu Häupten des Toten dargestellt. Grabmal Karls des Kahlen, erste Jahre des 13. Jahrhunderts aus dem Mönchschor zu St. Denis: zwei Engel schweben mit Räucherbecken und Schiffchen über dem Verstorbenen.[164])

Zu einem wirklichen Totendienst hat erst die Gotik den Engel ausgebildet.



(Fig. 56)

Frankreich und die Niederlande treten hier mit dem feinempfundenen Motiv der knienden Engel auf, die am Lager des Verstorbenen Wache halten. Meist fassen sie das Kissen des Toten und schwingen wohl auch das Weihbecken.

Grabmal Philipps, Bruders Ludwigs des Heiligen aus der Abbaye von Royaumont, jetzt in St. Denis [Fig. 56], ebenso bei den Kindergräbern daselbst, der Enkelsöhne Ludwigs des Heiligen, Philipp und Louis d'Alençon, halten zwei kniende Engel das Kissen.[105]) Am Grabmal Heinrichs I. von Brabant (Löwen, St. Pierre) knien gleichfalls zwei Engel mit Weihrauchgefässen in den Händen.

Aber noch verrichten die Engel gleichgültig oder mit dem stereotypen gotischen Lächeln ihr Amt. Erst die Kunst eines Claus Sluter haucht den Ausdruck stiller Trauer auf ihr Antlitz; zugleich übernehmen die knienden Engel die Tätigkeit eines Pagen.

Das schmerzerfüllte Paar, das zu Häupten Philipps des Kühnen kniet, hält den Helm des Burgundischen Grafen (Dijon, Mus.). Noch der grosse Michel Colombe hat in seinem Doppelgrab Franz' II. und der Margherita von Foix das gotische Motiv verwertet: drei jugendliche Engel, die als Chorknaben gekleidet sind, halten mit trauriger Miene dem Ehepaar die Kissen (Nantes, Cathédrale).

Die deutsche Gotik hat auf ihren Grabsteinen mit Vorliebe die Engel im Relief neben dem Toten anbetend oder mit Räucherbecken angebracht.

Grabplatte des heiligen Bonifacius, † 1357 (Mainz, Dom): Oben zwei anbetende Engel; Grabstein des Abtes Wilhelm 1412 bis 1452, aus der Abtei Ursberg (Nationalmus.): Zwei Engel mit Weihbecken und Räucherfässern; Grabmal Konrads III., von der Daun († 1434), (Mainz, Dom): Zwei Engel mit Weihrauchbecken.

Ausgang des Jahrhunderts wird auch das kirchliche Amt am Grabe vom Engel aufgegeben; er widmet sich nur weltlichen Dingen: die Engel halten das Wappen des Verstorbenen.

Grabmal Alberts von Sachsen, 1484 (Mainz, Dom). Aber erst am Grabmal des Grafen von Henneberg, 1504, erscheinen nackte Wappenhalter.[166])

Italien hat auch die Totenwache am Grabe durch die Engel mit der Gotik übernommen, wenn auch in anderer Form als in der eines knienden Paares zu Häupten des Toten.

Zwei stehende Engel mit Weihrauchgefässen verrichten gemeinsam mit zelebrierenden Priestern das Totenamt am Grabmal des Kardinals Longhi († 1319) von Ugo da Campione (Bergamo, S. Maria magg).[167]) Etwas später stellt Tino di Camaino am Monument des Tedice Aleotti († 1336) (Florenz, S. Maria nov.) zwei Engel mit Weihrauchfässern hinter den Verstorbenen.[168]) Am Grabmal des Cansignorio della Scala (Verona) halten vier stehende Engel an den Ecken der Bahre mit Kerzen in den Händen die Wacht.

Sind die weihrauchspendenden Engel am Grabmal vielleicht nur entlehntes Eigentum aus dem Norden, so hat Italien sein eignes Motiv für die Totenwacht erfunden: Chorknaben oder Engel ziehen die Vorhänge vor dem Toten zurück.

Das früheste bekannte Beispiel ist das Grabmal des Kardinals de Braye († 1282) in Orvieto von Arnolfo di Cambio. Hier sind es offenbar noch Chorknaben in ganz portraitartiger Bildung, die das Amt beim Sarkophage versehen. Von feinster künstlerischer Berechnung zeugt der Gegensatz in der Stellung der beiden lebhaft bewegten Figuren. Wie lahm wirkt dasselbe Motiv an zwei zeitlich späteren Grabmälern der Cosmatenschule, dem des Kardinals Gonsalvo († 1299) (Rom, S. Maria magg.) von Giovanni Cosma und dem seiner Richtung angehörigen des Kardinals Acquasparta († 1302) (Rom, S. Maria in Araceli). Hier sind es unzweifelhaft Engel, die ein Tuch halten, das an der Rückwand an einer Stange aufgereiht ist. Sie sind völlig symmetrisch gebildet und kehren sich nach einwärts den Schmalseiten der Bahre zu, sodass der Anblick für den Beschauer fast verloren ist. Das sogenannte Grabmal der Königin von Cypern (Assisi, Unterkirche) zeigt das Motiv unter dem Einfluss französischer Gotik zierlicher und be-



(Fig. 57)

wegter. Die Engel sind hier in volle Kontrastwirkung gebracht: der eine sieht zum Beschauer hernieder und fasst mit starker gotischer Ausbiegung nach hinten in die Gardine. Der andere wendet sich nach vorn zu dem Betrachter und greift den Vorhang in ziemlicher Höhe.

Das Thema der vorhanghaltenden Engel hat besonders im Kreise der Pisani und ihrer Schüler zahlreiche Nachahmer gefunden.

Grabmal Scrovegni (Padua, Arena), Grabmal des Simone Salterello († 1342) von Nino Pisano (Pisa, S. Caterina) [Fig. 57], Grabmal Benedikts XI. (Perugia, S. Domenico).



(Fig. 58)

Es breitet sich zugleich mit dem Typus des gotischen Grabmals durch ganz Italien aus und reicht mit seinen äussersten Zweigen bis in die Renaissance hinein.

Ein Mailänder, Jacopo della Pila, lässt noch 1492 seine Engel sich mit einem solchen Vorhangsmotiv vergnügen. Nur handelt es sich hier um keinen schlicht aufgehängten Vorhang mehr, sondern um eine reiche Stoffguirlande, die vier Engel künstlich um die Rahmen des Grabmals aufbauschen (Neapel, S. Domenico). Noch seltsamer und geschmackloser wirkt Duccios Erfindung am Grabmal des heiligen Sigismund (Rimini, S. Francesco).[168a]) In Venedig sind am Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo (S. Giovanni e Paolo) von Piero di Niccolò aus Florenz und Giovanni di Martino aus Fiesole noch Engel mit dem Halten des Vorhangs betraut. In der Renaissance lösen sie die Putten darin ab: Grabmal Brenzoni von Rosso (Verona, S. Fermo magg., begonnen nach 1424). Selbst Bernardo Rossellino bringt das Motiv noch auf dem Grabmal der Beata Villana (1451, Florenz, S. Maria nov.). Einen Rest der alten Beschäftigung weisen auch die leicht in die Vorhangenden greifenden Engel am Grabmal Brancacci auf: Donatello und Michelozzo (Neapel, S. Angelo a Nilo, 1426—1429).

Neben der Beschäftigung der Engel mit dem Vorhang kommt vereinzelt das alte Motiv vor, hinter dem Bildnis des Verstorbenen ein Tuch zu halten:

so am Sarkophag Azzo Viscontis, 1339 (Mailand, Trivulzio).[169]) Deutschland bringt hier ähnliches: Grabplatte Ludwigs des Bayern (1468, München, Frauenkirche).

Entsprechend dem weltlicheren Geiste der Renaissance treten die kirch-

lichen Beschäftigungen des Engels an der Bahre zurück; selbst die direkte Beziehung zwischen ihm und dem Toten wird gelockert.

Die kleinen Putten, die bei Antonio Rossellino den Teppich halten (Florenz, S. Miniato) [Fig. 58], und die weinenden Genien, die zu Häupten des Raffaele della Rovere stehen: Schule des Bregno (Rom, S. S. Apostoli, 1477), gehören zu den Ausnahmen.

Der Engel oder Putto wird jetzt hauptsächlich als Dekoration verwendet.

In diesem Sinne noch mit dem kirchlichen Amt des Leuchterengels: Grabmal der heiligen Fina von Benedetto da Majano (S. Gimignano, Dom).

Das Amt des Engels wird im Quattrocento vorwiegend weltlicher und festlicher Art.

Er hält den Schild der Verstorbenen: Desiderio da Settignano, Grabmal Marzuppini (Florenz, S. Croce) und Grabmal des Raffaele della Rovere — oder die Inschrifttafel: Donatello, Cosciadenkmal (Florenz, Baptisterium), Bernardo Rossellino, Grabmal Bruni (S. Croce) — oder er schmückt das Grab mit Guirlanden: Quercia, Grabmal der Ilaria (Lucca, Dom).

Mit der Übernahme antiker Sarkophagmotive ist die Grenze zwischen Engel und Genius bereits im Verlöschen. Das Cinquecento hat dann den Engel vom Grabmal ausgeschieden. Das religiöse Element tritt zurück; die Allegorie übernimmt die führende Stellung (Sansovino, Michelangelo).

Frankreich vergisst jetzt völlig die ernste Bedeutung des Grabmonuments: Pilon bringt auf seinem Grabmal der Valentine Balbiani lächelnde Amoretten an, welche die Fackel umkehren (Louvre).



(Fig. 59)

VII. Die Engel in den heiligen Geschichten.

1. Verkündigung an Maria.[170])

Die spätere altchristliche und mittelalterliche Kunst hat sich für die Darstellung der Verkündigung nicht an die schlichte Erzählung des Evangelisten gehalten, sondern den ausgeschmückten weitläufigen Text der Apokryphen mit Vorliebe benutzt.

Maria weilte während der Abwesenheit des Joseph in seinem Hause und spann dort mit ihren Gefährtinnen die Vorhänge für das Gotteshaus.[171]) Einmal überraschte sie der Engel, als sie am Brunnen Wasser schöpfte.[172]) Diese Darstellung gibt ein Sarkophagdeckel des museo nazionale zu Syrakus, Mitte des 4. Jahrhunderts.[173]) Auf dem Triumphbogen von S. Maria maggiore ist Maria mit dem Spinnen des Tempelvorhangs beschäftigt.

Das Trecento gab endgültig die in den Apokryphen erwähnten Beschäftigungen der Maria auf.

Die letzten Beispiele, Maria spinnend darzustellen, bieten das Taufbecken von S. Giovanni in Fonte zu Verona, die Kanzel des Niccolò Pisano und der Kandelaber von Gaeta.

Es ist nur eine der ewigen Wiederholungen in der Kunstgeschichte, wenn die Hochrenaissance bei der Maria wieder die Handarbeit andeutet, freilich nicht durch die Spindel, sondern durch den Nähkorb: Garofalo (Uffizien), oder durch die Garnwinde: Bordone (Siena, Akad.).

Den stillen Vorgang, wie ihn der Evangelist Lucas schildert, haben die späten Jahrhunderte nicht immer festgehalten.

Dass Gott Vater von oben in einer Glorie von Engeln erscheint, dass durch die von der Taube ausgehenden Strahlen die Empfängnis zugleich mit der Verkündigung dargestellt wird, ergibt sich aus dem Dogma.

Eine rein künstlerische Zutat besteht in der Bereicherung der Darstellung durch die den Gabriel begleitenden Engel. In S. Maria maggiore bilden sie das Gefolge Marias, um ihr als Mutter Gottes grössere Hoheit zu verleihen; im Trecento dagegen treten sie auf die Seite des Gabriel.

Bei Agnolo Gaddi (Louvre) kniet ein Engel anbetend neben dem verkündenden Boten. Fra Filippo lässt die beiden begleitenden Engel in ehrerbietiger Entfernung stehen (Florenz, S. Lorenzo). Sie heben zwar in Anbetung und Staunen ihre Hände, der eine aber sieht mit echt quattrocentistischer Zerstreutheit zum Bilde hinaus. Andrea del Sarto (Pitti) gibt eine ähnlich reiche Darstellung des Vorgangs. Auch in der Certosa von Pavia und an der Colleonikapelle nahen drei Boten der Maria mit dem englischen Grusse.[174]) Das ruhige tête à tête von Maria und Gabriel wird auch sonst durch dritte Personen gestört. Bei Bonfigli (Perugia, Pin.) hockt der Evangelist Lucas in eigener Person zwischen dem Boten und der Jungfrau.[175]) Bei Crivelli (Nat. Gal.) kniet der heilige Eligius mit dem Dommodell neben Gabriel. Bei Fra Filippo (Rom, Samml. Hertz) und Tizian (Treviso, Dom) wollten die Stifter auch auf dem Bilde dargestellt sein. Bei Raffaellino del Garbo wendet sich die Madonna sogar ausdrücklich an den vor ihr knienden

Stifter, den Kardinal Caraffa und würdigt den vor ihr knienden Engel keines Blickes (Rom, S. Maria Minerva). Bei Albertinelli flutet es dann bereits von Engelsscharen, welche wie das Vorspiel des Barock anmuten (Florenz, Akad.).

In der italienischen Gotik wird Gabriel am häufigsten knie nd dargestellt.

Fra Guglielmo: Kanzel zu S. Michele in Borgo bei Pisa,[176]) Giotto (Padua, Arena). Das demutsvolle Knien des Trecento ist wohl am innigsten in dem Bilde aus der Schule des Orcagna ausgedrückt (Uffizien 36).[176a]) [Fig. 61.]



(Fig. 60)

Ausserdem bringt diese Zeit gern das Schweben.

Taddeo Gaddi (S. Croce); Spinello Aretino (Arezzo, S. Francesco). Auch bei den Ausläufern des Stiles, Lorenzo Monaco, (Florenz, Akad.) und selbst bei Ghiberti (Florenz, nördl. Tür des Baptisteriums) schwebt der Engel zur Jungfrau.

Das Quattrocento denkt irdischer. Das Schweben wird aufgegeben. Neben dem Knien tritt auch für den Engel die eilige Laufbewegung auf, welche so charakteristisch für diese Kunstperiode ist. Nur einmal noch erwähnt Vasari einen

schwebenden Engel von Castagno.[177]) Die Hast, welche sich plötzlich der Bildfiguren bemächtigt, haben Künstler von weniger feinem Gefühl auch ihrem Gabriel aufgeprägt. Die Himmelsboten stürmen jetzt zu Maria, als kämen sie von einem Wettlauf.

Niccolò d'Alunno (Bologna, Pin.); Baldovinetti (Uffizien); Benedetto da Majano (Neapel, Monte Oliveto). [Fig. 60.]

Die grossen Künstler haben es jederzeit verstanden, den Verkündigungsengel rein vom Zeit-Manierismus zu halten. Donatellos Gabriel richtet mit andächtiger Hingebung seine Botschaft aus. Und doch ist er ein echtes Quattrocentokind. Er gibt, wie es gern Zeiten frischer Kunstbewegung tun, die Übergangsbewegung: Gabriel steht im Begriffe, sich zu verneigen.

Auch Fra Angelico ist hier ein Kind seiner Zeit: sein Verkündigungsengel will gerade verschämt wie ein halberwachsenes Mädchen niederknicksen: (Prado; Florenz, S. Marco; Cortona, San Domenico). Botticellis Linien- und Bewegungsgefühl hat in der Verkündigung der Uffizien leidenschaftlichen Ausdruck gefunden. Es ist, als versänke Gabriel in den Boden und erhebe sich gleichzeitig wieder. Die göttliche Botschaft ist wie eine Ausstrahlung von Kraft in dem weisenden Finger konzentriert.

Das Cinquecento in dem Gefühl, das Mächtige, Überirdische zu schildern, greift wieder auf das Trecento zurück: bei Andrea del Sarto schwebt der Engel auf Wolken herbei, wie zur Zeit der Gotik (Pitti).

Correggios Gabriel (Parma, Gal.) kommt wie ein Sturmwind hergesaust, von Cherubsköpfchen durch die Luft getragen. Bei Tintoretto schiesst der Engel blitzartig in der Verkürzung von oben nach unten durch das Gemäuer: ihn umgibt das Gewoge eines jungen Engelsgeschwaders (Venedig, Scuola di San Rocco).

Die Verkündigungsgebärde ist der antike Redegestus, die ausgestreckte Rechte, den schon die altchristliche Kunst in den Katakomben der Priscilla anwendet. Meist wird Zeige- und Mittelfinger, seltener der Zeigefinger allein in die Höhe gestreckt.

Der Gabriel des Ambrogio Lorenzetti (Siena, Akad.) gebraucht höchst ungeschickt dazu den weisenden Daumen.

Gabriels Linke trägt schon seit der ältesten Zeit als Zeichen seines Amtes entweder den Stab in der Bedeutung als Heroldsstab oder das Dokument der Verkündigung. In der altchristlichen Zeit ist dies die Schriftrolle, aus der sich später das schlankere Spruchband entwickelt. Ende des 12. Jahrhunderts wird das Spruchband ganz allgemein.

Deutschland: Email des Klosterneuburger Altars 1181.[178]) Frankreich: Abbaye de Rocamadour, Chapelle St. Michel 1180–1220.[179]) Beide Male mit dem englischen Grusse beschrieben: ave maria. Ganz vereinzelt hält Gabriel das Zeichen der Passion, das Kreuz (Holztür zu S. Maria im Kapitol, Köln).[180]) Ialien: Antelami: der Engel, der Joseph zur Abreise zuredet, trägt ein Spruchband (Parma, Bapt.).



(Fig. 61)

Siena, das überall der mittelalterlich byzantinischen Überlieferung treuer blieb als Toskana, bringt noch gerne die grosse Schriftrolle.

Duccio's Engel (Kais. Friedr. Mus. 1062a), der die Geburt Christi an die Hirten verkündet, und Ambrogio Lorenzettis Gabriel auf seinem Bilde in Aix[181]) hält die Urkunde, während derjenige Giottos in Padua schon ein schlankeres Spruchband zeigt.

Der italienische Engel des Trecento und der Renaissance kann auch das Attribut entbehren.

Oft sind es die seelisch vertieften Darstellungen, wo es keines äusseren Zeichens bedarf: Schule Orcagnas (Uffizien 36) [Fig. 61]; Donatello (S. Croce); Correggio (Parma, Gal.).

Wo der italienische Gabriel sich jetzt eines Abzeichens bedient, vertauscht er das Szepter gern mit der Lilie.

Die Entwicklung dieses Symbols geschah erst allmählich. Seit dem Ausgang des 12. Jahrhunderts steht manchmal zwischen Maria und dem Engel ein Gefäss mit einem Zweige auf dem Boden, wohl am frühesten an der Tür des Bonannus da Pisa (Monreale), dann auf französischen Miniaturen und Glasfenstern des 13. Jahrhunderts (Fenster von Sens und Bourges). Die Pflanze ist zunächst noch keine Lilie. Bei Cavallini stehen dann Lilien in einer Vase auf einer Brüstung (Rom, S. Maria in Trastevere). Seit dem 14. Jahrhundert findet sich die Lilie in französischen Miniaturen in der üblichen Form in einem Gefässe auf dem Boden.[182]) Die Lilie wählte man gern für den Verkündigungszweig, weil man sie seit den ältesten Zeiten als Symbol der jungfräulichen Reinheit für Maria in Anspruch nahm. Maria wird als die „mit Lilien bekränzte Himmelskönigin" bezeichnet. Erst das Trecento drückt in Italien die Lilie in die Hand des Gabriel: Agnolo Gaddi, (Louvre); Giovanni da Milano (Prato, Mus. 11); Orcagna (Or San Michele).

Die Palme, die sonst zur Verkündigung des Todes an Maria dient:

Duccio, (Siena, opera del duomo); hier hält der Engel die Palme mit den sieben Sternen genau nach der legende aurea,

zeigt auch der jugendlichen Maria die Geburt des Heilandes an.

Giovanni da Bologna (Venedig, Akad. 17); Ambrogio Lorenzetti (Siena, Pin. II, 88); Piero della Francesca (Arezzo, San Francesco). Ein Olivenzweig ist das besondere Zeichen der sienesischen Kunst: Simone Martini (Uffizien); Taddeo Bartolo (Siena, Pin. II, 76); Francesco di Giorgio (daselbst VI, 21).

Im Trecento ist der Zweig in der Hand des Gabriel die Ausnahme, die Regel sind die vor der Brust gekreuzten Arme. Im Quattrocento beginnt das Verhältnis sich umzukehren. Die Lilie in der Hand des Engels wird das Typische, und fast alle bekannten Meister haben sich daran gehalten.



(Fig. 62)

Auch in der Plastik füllt sich die Szene mit duftenden Lilien. Unter den zahlreichen Robbiaarbeiten sei des herrlichen Reliefs in den Innocenti gedacht. Die nordische Sitte, nur das Gefäss mit der Lilie auf den Boden zwischen die Madonna und den Engel zu setzen, kommt mitunter in Italien vor. Zuerst auf dem Leuchter der Kathedrale von Gaeta. Spätere Beispiele: Schule des Luini (Louvre 1363); Andrea della Robbia (La Verna). Fra Filippo hat den liebenswürdigen Einfall gehabt, den Lilienstengel der Madonna durch den Engel überreichen zu lassen (Rom, Samml. Hertz).

Der Platz des Verkündigungsengels ist in Italien fast immer der linke. Erst das Cinquecento wagt daran zu rütteln.

Es ist nicht gleichgültig, dass ein Maler par excellence unter den Florentinern diese Umkehrung macht: Andrea del Sarto (Pitti). Die Meister des Lichts und der Bewegung sind ihm hierin gefolgt: Tizian (Treviso, Dom); Lotto (Recanati, S. Maria sopra Mercanti).

Ist im Quattrocento Gabriel noch der dienende Bote, so wird er auf der Höhe der Renaissance zur Würde des Gesandten Gottes erhoben.

Nur einmal in einem Frühwerk (Dom zu Treviso) hat Tizian ein hineinlaufendes Kind gegeben. In dem Altarwerke der Salute steht Gabriel zwar mit gekreuzten Armen, aber selbstbewusst vor der schreckhaft zusammenfahrenden Madonna. Auch bei Veronese (Venedig, Akad.) drückt sich in dem machtvoll aus der Höhe herabschwebenden Engel Überlegenheit über die sich zusammenduckende Madonna aus.

Bedeutsam für die Datierung ist die Handbewegung des Gabriel. Im Trecento und im Quattrocento ist der Arm nur leicht erhoben; im Cinquecento streckt er sich energisch aus.

Ausnahme: Niccolò d'Arezzo (Florenz, Or San Michele); Signorelli (Volterra, Dom) bildet den Übergang. Lottos Engel mit den grossen prophetischen Augen, in dessen Haaren der Luftzug spielt, hat nichts mehr von der alten Verkündigungsgebärde; er zeigt nach oben, der Quelle des Wunders. Ähnlich bei Veronese (Venedig, Akad.). Correggio hat hier wieder etwas völlig Neues gegeben: die beiden weisenden vorgestreckten Hände; hier ist etwas aus der Schöpfergebärde von Michelangelos Gott Vater vorweggenommen. Dieser selbst: Bild des Marcello Venusti, (Lateran und S. Caterina in Funari) [Fig. 62] hat hier längst nicht so Energisches gegeben.

Die reliefartige Anordnung, von welcher die italienische Kunst ausgeht, bedingt eine einfache Profilstellung der Hauptpersonen. Die Drehung in das malerische Dreiviertel geschieht zunächst mit der Madonna. Gabriel nimmt einstweilen nicht an der Drehung teil; er wird im starren oder leicht überschnittenen Profil dargestellt.

Ausnahmen: Pollajuolo (Kais. Friedr. Mus.); Bianchi-Ferrari (Modena, Pln.).

Die Hochrenaissance bringt zugleich mit der Tiefenkomposition des ganzen Vorgangs die reichere Dreiviertelansicht: Tizian, Lotto, Garofalo.

In Deutschland ist die Verkündigung von vornherein Tiefenkomposition.

Ausnahmen: Pfenning, Tucher Altar und Meister des Amsterdamer Kabinetts.[183])

Erst mit der Übernahme der Renaissanceformen wird das Profil häufiger.

Dürer (B. 83); Meister C. W. (Stuttgart, Gem. Gal.) und Meister A. B. (Dresden, Gem. Gal.).

Am gebräuchlichsten ist auch hier der rechte Platz für den Engel, nur dass die Ausnahmen in Deutschland zahlreicher sind als im Süden.

Ein byzantinisches Motiv hat sich in Deutschland durch Jahrhunderte erhalten: der eine aufgerichtete Flügel des Gabriel.[184])

Er findet sich in Italien noch bei Cavallini (S. Maria in Trastevere), um dann auf immer zu verschwinden. Norditalien, in Geistesverwandtschaft zu Deutschland, bringt auch hier die archaische Form noch im Quattrocento: Triptychon des Antonio und Bartolommeo Vivarini (Mailand, Samml. Cagnola).[185]) Sie zieht sich als Spirale durch die ganze deutsche Kunst: Kölner Maler des 14. Jahrhunderts (W.-R. 4)[186]); Stephan Lochners Dombild; der Gabriel des Schatzbehalters und Sippenmeisters (German. Mus.); Zeitbloms Eschacher und Heerberger Altar.

In der Renaissance wird dieser Archaismus aufgegeben.[187]) Ausser dem ruhigen Knien:

Theoderich von Prag, Kreuzkapelle zu Karlstein (1367), Lochner, Zeitblom,

und dem ruhigen Stehen:

Kölner Meister aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts,[188]) Multscher (Sterzing), Herlin, Zeitblom,

bringt das deutsche Quattrocento auch jene Übergangsbewegung: das Sich-Verneigen-Wollen.



(Fig. 63)

Wir treffen sie bei dem lebhaften Engel des Pfenning, der auch beide Flügel in die Höhe richtet. Der Engel des Meisters des Marienlebens (A. P.) [Fig. 63] beugt das linke Knie vor im Begriff, sich vor der Maria niederzulassen. Auch Hans Pleydenwurffs Gabriel (Nationalmus.) gibt das Wollen, nicht die vollendete Tat. Plastisches Beispiel: Alabasterfigur aus Würzburg von 1484 (Nationalmus. 395).

Den Laufengel, der nicht leicht wie im italienischen Quattrocento dahineilt, sondern kräftig ausschreitet, kennt Deutschland erst in der Renaissance.

Unbekannter Meister (Klappaltar. Naumburg, Dom); Hans Baldung (Freiburg, Domcustodie). Nur Dürer im Marienleben bringt die italienische Erinnerung (B. 83).

In dem letzten Drittel des Quattrocento beginnt Gabriel zu schweben, erst mit schüchterner Erhebung über den Boden.

Hans Pleydenwurff (Nationalmus.); Schüchlin (Tieffenbronn um 1469); geistliche Usslegung des Lebens Jesu Christi (Ulm 1470);[169]) Relief aus Schloss Grünwaldt bei München (1446—1500, Nationalmus. 599).

Meist ist es noch ein halbes Knieen. Erst im Cinquecento fliegt der Engel energisch in die Höhe.

Holbein d. Ä., Sebastianaltar (A. P.); Apt (Augsburg, Gem. Gal.) [Fig. 64]; Jost von Calkar (Calkar, Pfarrkirche); Lindenholzrelief von 1520 (Nat.-Mus. 1244).

Der wesentliche Unterschied zwischen italienischer und deutscher Kunst liegt in den Händen des Gabriel. Die Linke des deutschen Engels muss immer beschäftigt sein; meist hält sie, bis zur Renaissance, das Attribut. Die demutsvoll vor der Brust gekreuzten Arme, wie bei Fra Angelico, die andächtig einfach verehrende Gebärdensprache des Donatello, die freie Verkündigungsgebärde, wie bei Marcello Venusti [Fig. 62], kennt der deutsche Künstler kaum. Das Typische ist die Rechte in Verkündigungsgebärde, die Linke mit dem Attribut. Und zwar ist bis zur Renaissance jene von grösster Einförmigkeit. Der Zeige- und der dritte Finger, oder auch nur jener, sind erhoben (letzteres geschieht häufiger in Deutschland als in Italien), die anderen Finger bleiben fest eingeklemmt. Die erhobene volle Hand, wie bei Herlin (Nördlingen, Stadthaus), gehört zu den Ausnahmen; der Arm erhebt sich zu halber Höhe. Erst in der Renaissance strecken sich die Muskeln — das ausdrucksvolle Weisen tritt an die Stelle der lauen Verkündigungsgebärde.

Apt (Augsburg, Gal.) [Fig. 64]; Dürer, Zeichnung von 1526 (L. 344); Veit Stoss, Rosenkranz; Holbein d. Ä. (A. P.). Das energische Weisen nach vorn gibt Grünewald (Colmar, Mus.) und Schaffner (A. P.). Es findet sich auch schon beim Meister von Sigmaringen (Sigmaringen, fürstl. Gal.). Gewöhnlich hält nur die eine Hand ein Attribut, mitunter auch beide Hände. Lochner: eine Hand des Engels hält den Krystallstab, die Urkunde ruht in beiden Händen. Multschers Gabriel hält rechts den Stab, links das Spruchband. Meister E. S. (B. 9): Spruchband von beiden Händen eng gehalten.

Das Attribut ist mit wenigen Ausnahmen der altchristliche Stab oder das Spruchband, mitunter auch eine Vereinigung von beiden: der Stab vom Spruchband umwunden.

Wieder ist es Norditalien, wo die letzte Form vorkommt. Gaudenzio Ferrari (Venedig, Samml. Layard).

Der Wirklichkeitssinn germanischen Blutes bringt manchmal die Urkunde mit dem Siegel: Pfenning, Stephan Lochner.

So offenbart sich auch in diesem realistischen Attribut das Herannahen einer neuen Zeit: in dem Missale des Johannes von Neumarkt (Bibliothek des Prager Domkapitels) f. 4 kniet der Engel rechts mit einem gesiegelten Briefe.[189a]) In Nürnberg wird die Form der Urkunde gern beibehalten: Wolgemut, Schatzbehalter; ders., Verkündigung (Marienkirche, Zwickau). Selbst Dürers Seele hängt noch an dem Dokument: Verkündigung an Joachim, Marienleben (B. 78) und Zeichnung von 1526 (L. 344).



(Fig. 64)

Der Verkündigungsstab oder das oft sehr kostbare Szepter ist manchmal in Anlehnung an flämische Vorbilder aus Bergkristall.

Stephan Lochner, Sippenmeister (German. Mus.), Meister der Verherrlichung Mariä (Kais. Friedr. Mus.). Der Gott Vater des Genter Altars hält ein kristallenes Szepter; auch vom flämischen Gabriel wird es gern geführt: Petrus Cristus (Kais. Friedr. Mus.).

Das Spruchband, noch um 1400 ungeheuer gross und mit materieller Umständlichkeit beschrieben, schrumpft später zusammen und bleibt mitunter leer.

Schongauer (B. 2), Meister des Amsterdamer Kabinetts (Publik. d. chalk. Gesellsch. Lehrs. 8). Es wird nur noch ein ornamentales Symbol, wie in Italien die flatternden Stola-Enden, die auch nicht mehr wirklich zu nehmen sind.

Das Cinquecento verzichtet meist auf die billige ornamentale Pracht und gibt das einfache Szepter.

Höchst merkwürdig bedient sich Gabriel seiner als Spazierstock: Anonymer Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Augsburg, S. Jacob und Samml. von Kaufmann, Berlin).[189]) Es ist dies ein uraltes Motiv, das schon auf dem Kandelaber von Gaeta vorkommt.

Die Blume — speziell die Lilie — in der Hand des Gabriel kennt die deutsche Verkündigung

ursprünglich nicht. Die Blume steht bei dem Vorgang in einer Vase auf dem Boden. Wo der Engel sie hält, liegt wohl italienischer oder flämischer Ursprung nahe.

Kölner Maler um 1400 (Utrecht, erzbischöfl. Mus.);[190]) der Engel hält hier noch keine Lilie, sondern ein Blümchen; Meister des Marienlebens (A. P.) [Fig. 63]; Meister der Lyversbergschen Passion (Pfarrkirche zu St. Martin in Linz).[191]) In der Renaissance wird die Lilie in der Hand des Engels häufiger: Altar von Kurt Borgentryk um 1483 (Braunschweig, Mus.), Relief aus Riemenschneiders Werkstatt (Würzburg, historischer Verein 1204); Altar des Pacher (Gries b. Bozen).

Das Motiv der begleitenden Engel nimmt Deutschland erst Ende des Jahrhunderts auf. Gern werden sie als Schleppenträger des Gabriel verwendet.

Zwei hilfreiche Engel auf dem Lindenholzrelief der Werkstatt des Veit Stoss, (Nationalmus. 611). [Fig. 65.] Ein einzelner Engel hält das Pluviale des knienden Gabriel: Lindenholzrelief aus Grünwaldt bei München (National-Mus. 599) und Bild aus der Schule des Pacher (Augsburg, Gal. 154).

Während aber in Italien die den Gabriel begleitenden Engel sich wie blosse Zuschauer verhalten, greifen in Deutschland die Engel als dienstbare Geister ein.

In Wolgemuts Zwickauer Altarbilde halten die Engel den Teppich. Bei Martin Schaffner bringt ein etwas grösserer Engel das Bett der Madonna in Ordnung, während ein schwebender nackter Putto die Gardine hält (A. P.). Mit der Renaissance dringen die Genremotive ein. In dem Bilde des Anonymus in der Jacobskirche zu Augsburg mühen sich zwei Englein mit dem Wollenknäuel der Maria ab.

Gabriel selbst war in Deutschland nie so würdevoll wie in Italien. Manchmal zieht er den Bettvorhang eigenhändig zurück, so bei Schongauer (B 3), auf dem Altarflügel aus Schloss Lichtenstern (Stuttgart, Altertümer-Samml.) und bei Dürer (B. 19).

In Frankreich und den Niederlanden ist die Attributlosigkeit des Gabriel nichts Ungewöhnliches.

Im Gebetbuch der Königin von Navarra (1330) streckt Gabriel den einen Finger der Rechten in die Höhe, während die Linke in das Gewand fasst.[192]) Bei einem niederländischen Meister aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der église de la Madeleine in Aix hebt Gabriel die Rechte in die Höhe, während er den Zeigefinger der Linken zur Maria hinstreckt.[193]) Ebenso der stehende Verkündigungsengel (Louvre 2202) aus der Schule Memlings, der beide Hände gegen Maria öffnet. In dem livre d'heures d'Anne de Bretagne (Paris, bibl. nat.) hebt Gabriel beide Hände mit der Bewegung der Verkündigung in die Höhe.[194])

Die Verkündigungsgebärde kann auch ganz unterbleiben.

Bei einem Zeitgenossen Rogers[195]) hält Gabriel kniend rechts den Kreuzesstab, während die Linke elegant in das Gewand greift (Prado).

Als häufigstes Attribut kommt der Stab oder das Spruchband vor; doch findet sich auch daneben die Lilie.

Der Lilienstengel in der Hand des Gabriel verkündet auch in Frankreich und den Niederlanden das Nahen der Renaissance.

In den heures de Chantilly (Chantilly, musée Condé) hält der kniende Gabriel in der Linken das Spruchband mit dem Ave Maria, in der Rechten den Lilienzweig mit den drei Blüten.[196]) Die Lilie trägt auch der Engel des Genter Altars; ebenso derjenige eines Bildes aus der Schule Rogers (Sigmaringen, fürstl. Gal. 25).

England hat im 14. Jahrhundert nichts Besonderes gezeitigt, sondern sich in der Verkündigungsgebärde und dem Spruchbande an französische Vorbilder gehalten.



(Fig. 65)

Einmal kommt als Ausnahme die Palme in der Hand des Gabriel vor; Hours, Mitte des 14. Jahrhunderts, ms. Eg. 2781 (brit. Mus.) f. 11; einmal ein etwas energischeres Weisen mit einem Finger, ms. Harl. 1527 (brit. Mus.) f. 2 b., spätes 14. Jahrh. Ein ganz besonders lieblicher Verkündigungsengel in den Hours. d. 15. Jahrh., ms. 2. A. XVIII (brit. Mus.).

Analog der italienischen und deutschen Entwickelung setzt die in die Höhe weisende Gebärde und das Herabschweben in den Niederlanden Ausgang des 15. Jahrhunderts ein.

Der Engel der Verkündigung aus der Schule Rogers (Sigmaringen, fürstl. Gal. 25) schwebt, die Flügel nach oben gerichtet. Der Gabriel der Sammlung Harrach (Wien, Gerard David?) schwebt aus steiler Höhe, nach oben weisend,

während die beiden Verkündigungen des David in Sigmaringen und im Städelschen Institut den Gabriel auf der Erde stehend zeigen. Im Frankfurter Bilde ist er noch ganz von Bewegung durchzittert, die Flügel hoch aufgerichtet; die Rechte zeigt senkrecht in die Höhe.[197]) Und wie Niccolò d'Arezzos Engel in der frühen italienischen Kunst das einzige Beispiel des energischen „In-die-Höhe-Weisens“ ist, so bringt auch die zeitgenössische französische Kunst solchen vereinzelten Fall in dem Gabriel der „petites heures“ des Herzogs von Berry, ms. lat. 18014 (bibl. nat.).[198])

Das Motiv der begleitenden Engel hat die französische und niederländische Kunst in anmutiger Weise verwertet.

Beim Maître de Moulins[199]) sind zwei Englein anbetend dem Gabriel zugewandt, während über der Madonna zwei andere Himmelsboten schweben und auf sie zeigen. Memling (Berlin, Radziwill) hat aus dieser Szene ein höfisches Genrebild gemacht. Gabriel erscheint allein im Messgewand mit Stab und leicht erhobener Rechten. Aber Maria sind hier zwei allerliebste Englein als Schleppenträger beigegeben. Die Madonna ist ganz im Sinne der höfischen Kultur als edle Dame aufgefasst, die von ihrem Pagen bedient wird. Lucas von Leyden bringt in dem Bilde der Münchener Pinakothek den übernommenen Laufengel, der hier mit energisch vorgestrecktem Szepter auf Maria zeigt. Ganz wie bei Schaffner ist ein kleiner Putto mit dem Halten der Gardine beschäftigt.

Goethe gedenkt einmal des Verkündigungsengels auf seiner italienischen Reise: Neapel, den 25. März 1787 Verkündigung Mariä, „ältere Künstler stellen die Verkündigung Mariä also vor, dass der Engel eine Treppe herauf kömmt.“ Welche Darstellung hatte er im Sinne?

In dem hier betrachteten Zeitabschnitt kommt nur selten ein Engel auf der Treppe vor: Bei Roger van der Weyden (A. P.) und bei Dürer (Marienleben, B. 83) schreitet Gabriel aber herab, nicht herauf, nur bei Altdorfer, Flügelbild von 1517 (Regensburg, histor. Verein) und dem Meister von Flémalle (Brüssel, Samml. Mérode) werden wir an das Goethesche Wort erinnert.[199a])

2. Geburt Christi.[200])

Der Engel ist gleichsam durch eine Hintertür in die Geburtsszene geschlüpft. Die ältesten Darstellungen der Geburt, die sich bis in das vierte Jahrhundert zurückverfolgen lassen, kennen ihn nicht.

Seit dem sechsten Jahrhundert tritt er in der Verkündigung an die Hirten auf: ein durch das Szepter ausgezeichneter Engel zeigt auf den Stern oder bringt den Hirten die Botschaft. Die Kunst hält sich anfänglich nur an die ersten Worte des Lukas (II, 9—12) und bringt nur den einen verkündigenden Engel. Durch die Vereinigung der Geburt mit der Verkündigung zu einer Darstellung dringt der Engel im 8. Jahrhundert auch in jene Szene ein. Zugleich begnügt man sich nicht immer mit einem Engel, sondern gibt deren

mehrere.[201]) Für die weitere Vermehrung der Engel ist besonders das 11. Jahrhundert charakteristisch. Es sind die „himmlischen Heerscharen", von denen der Evangelist bei der Verkündigung an die Hirten nachträglich erzählt (Luk. II, 13—14).

Von Engeln, die bei der Geburt zugegen waren, meldet die Bibel nichts. Hier wird der Text der apokryphen Evangelien wichtig, der ausdrücklich von den himmlischen Heerscharen erzählt, die gemeinsam mit den Hirten den neugeborenen Heiland lobpreisen.[202])

Engel und Hirten werden hier in unmittelbare Nähe von Christus gerückt. Noch deutlicher malt das Evang. von der Geburt und der Kindheit des Erlösers den Vorgang aus[203]): „und hier (in der von dem Engel der Maria angewiesenen Höhle) gebar sie ein Knäblein, das umstanden bei der Geburt die Engel des Himmels; und als es geboren war, da beteten sie es an und sprachen: ‚Ehre sei Gott in der Höhe, und auf Erden Friede den Menschen, die guten Willens sind.'"

Aber die Kunst gebrauchte noch eine geraume Zeit, ehe sie die himmlischen Boten sich gemeinsam mit den Hirten zur Anbetung in der Hütte versammeln liess. Die Darstellungen des italienischen Mittelalters legen zwischen die anbetenden Engel und die Madonna gern eine Schranke. In der byzantinischen Kunst bildet die Scheidewand meist die Felshöhle, in welcher die Madonna und das Kind gebettet sind. Hinter den Felsen tauchen die anbetenden Engel auf. In anderen Darstellungen ist die Örtlichkeit nur durch eine Wand charakterisiert.

So in dem Kanzelrelief der Kirche S. Piero in Scheraggio (jetzt in S. Leonardo bei Florenz, 12. Jahrhundert).[204]) Ausser dem schwebenden Engel, der mit dem Spruchband in der Hand den Hirten unten den Vorgang verkündet, werden über der Madonna in einer Art Maueröffnung fünf Engelköpfchen sichtbar. Auf der Tür zu Benevento[205]) lehnen vier anbetende Engel über einem Bogen, der die Räumlichkeit andeutet. Auch auf der Kanzel des Guido da Como (Pistoja, S. Bartolommeo) wird der einzelne anbetende Engel durch die Felswand von der Madonna und dem Kinde getrennt, hinter der in höchst ungeschickter Weise Ochs, Esel und Engel koordiniert auftauchen (13. Jahrhundert). Eine Gruppierung der anbetenden beiden Engel um die Krippe, wie in dem Elfenbein im Schatze von S. Ambrogio in Mailand, bleibt eine Ausnahme.[206])

Die intime Annäherung der Engel an das Christuskind lag dem Wesen der ganzen Zeit fern.

Sowohl Duccio wie die Pisani haben sich bezüglich der Engel in der Geburtsdarstellung an das alte Kompositionsschema gehalten. Im engen Anschluss an die byzantinische Kunst wird überall die Felsenhöhle gegeben.

Bei Duccio, Predellenstück des Altarbildes für den Sieneser Dom (Kais. Friedr. Mus. 1062 A.) lehnen, in weicher sienesischer Haltung, anbetende Engel über der Höhle, als Halbfiguren sichtbar. Einer mit der Schriftrolle in der Hand zeigt das Ereignis den rechts untenstehenden Hirten an.
Niccolò Pisano (?) hat in Lucca die Engel auf zwei beschränkt — der eine, rechts über der Höhle, wendet sich direkt an die Hirten, der linke hielt wohl ein Spruchband. Auch auf der Kanzel im Baptisterium zu Pisa bringt

Niccolò zwei symmetrische Engel, den einen mit zeigender, den anderen mit anbetender Gebärde. In Siena sind es fünf Engel, nicht mehr mit der byzantinisch antiken Gebärde der erhobenen Hand, sondern mit fromm zur Anbetung gefalteten Händen, die Köpfe andachtsvoll geneigt. Was aber hat erst Giovanni aus den Engeln gemacht? In seiner Kanzel zu Pisa (Mus. civ.) drückt er in den vier anbetenden Engeln alle Stufen der Andacht von der stillen Versunkenheit im Gebet bis zur begeisterten Schwärmerei aus. Der Engel der Verkündigung begnügt sich nicht mit dem einfachen Weisen, sondern er packt den Hirten am Arm, um ihn den Weg zu dem Wunder zu führen.



(Fig. 66)

Giotto hat endlich mit der byzantinischen Überlieferung gebrochen. Die Felshöhle ist verschwunden; in einer Weiterentwicklung des altchristlichen Ziegeldaches bettet er die Wöchnerin in eine Hütte.[207]) Und wie hier zum ersten Male die Madonna zu dem Kinde in ein innigeres Verhältnis tritt — sie nimmt das Kind in den Arm (Assisi)[207a]) — so sind auch die Engel in die engere Umgebung des Christkindes gesetzt. Sie stehen nicht nur anbetend hinter einer Schranke oder fliegen über der Hütte; ein paar kleine Himmelsboten sind unter das Dach in die engste Nähe des Neugeborenen geflattert.

Die Paduaner Komposition bietet ikonographisch bezüglich der Engel nichts Neues. Die fünf Engel, von denen einer die Nachricht den Hirten verkündet, schweben in einer Zone oberhalb der Hütte. Einen künstlerischen Fortschritt, nicht im Motiv, sondern in der perspektivischen Anordnung, bringt ein Giottist. Der Künstler, welcher die Geburt in der Kapelle Strozzi (Florenz, S. Maria nov.) gemalt hat, drückt durch seine anbetenden Engel, die sich von vorn nach hinten stufenweise verkleinern, die Raumtiefe aus.

Dem Trecento war es auch vorbehalten, durch ein neues äusseres Motiv das innere Verhältnis umzugestalten. Taddeo Gaddi lässt seine Engel knien (Kais. Friedr. Mus. 1080).

14 Engel knien anbetend, teils mit aneinandergefügten Händen, teils mit untergeschlagenen Armen. Während hier die Engel noch altertümlich in den Hintergrund der Hütte gebracht sind, knien sie zu beiden Seiten der Madonna in dem Triptychon des Bigallo (Florenz um 1333).[208]) [Fig. 66.] In dem Bilde des Kais. Friedr. Mus. (1064) sind die sechs Engel noch mehr in das Bild gezogen, sie knien vor der heiligen Wöchnerin. In gleicher Weise sind die vier Engel in dem sieneser Bild angeordnet (dortige Akad. II, 4),[209]) in welchem ausserdem noch vier Engel anbetend unter dem Dache der Hütte schweben.

Hat das Trecento die Engel in die unmittelbare Nähe des Heilands gerückt und die demutsvolle Anbetung durch ihr Niederknien gesteigert, so erhöht es zugleich die Feierlichkeit der Stimmung durch Tanz und Musik: Agnolo Gaddis Engel schweben Hand in Hand im Reigen über der Hütte (Prato, Dom).

Giotto hat in seiner Herrlichkeit des Franz das Motiv des Reigens schon früher gebracht (Assisi, Unterkirche).[210] In Orcagnas Geburt (Nat. Gal. 573) fliegen fünf deutlich durch Instrumente als musizierend gekennzeichnete Engel unter dem Dach der Hütte über der Geburtsszene. Dasselbe Motiv bringt Bernardo Daddis Predelle des Bildes in der Florentiner Akademie 127.[211]

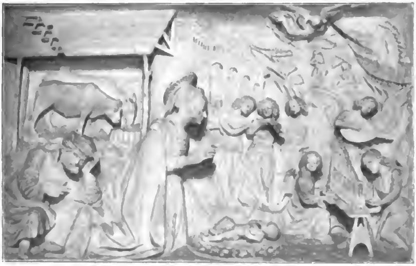
Orcagnas Predellenbild leitet zu neuer Auffassung des Gegenstandes über: im Quattrocento verschwindet das Geburtsbild und wird durch die das Kind anbetende Madonna ersetzt.

Schon bei Orcagna und im Fresko der Cappella Strozzi betet die Madonna das Kind an, nur ist jene noch nicht in die Knie gesunken, und das Kind liegt noch nicht auf der Erde, sondern verhüllt in seiner Krippe. Andere Meister haben dann die für die Folgezeit gültige Anordnung gegeben: die kniende Madonna betet das nackte Kind an, das zunächst auf blossem Boden ruht.[212]

Das Trecento feiert die Geburt des Heilands durch Tanz und Musik, das Quattrocento beutet das neue Motiv aus. Das Musizieren der Engel wird durch die verschiedenen Instrumente reicher ausgestaltet und das Singen nach genauer Beobachtung am Modell zum Ausdruck gebracht. Das Kind, das jetzt älter gestaltet wird, wird nicht nur verherrlicht, sondern zugleich durch Musik unterhalten.

Piero della Francescas singende und Saiteninstrumente spielende Engel vereinen noch beide Motive (Nat. Gal.), Piero di Cosimo lässt sein grosses, aufgerichtetes Kind, das selbständig das Kreuz als Spielzeug hält, durch seine zwei flötenblasenden Engel lediglich zerstreuen (Rom, Borghese und Duplikat in der Eremitage). In dem Relief der Colleonikapelle sucht eine ganze Engelskapelle dem Kinde eine Freude zu machen. Drei Engel stehen und singen aus einem Buche, zwei kniende machen sich mit der Orgel zu schaffen, während ein sechster die Laute schlägt. [Fig. 67.]

Der Wirklichkeitssinn der neuen Zeit gibt gern der musikalischen Gruppe den Text oder die Noten für ihr Loblied in die Hand. Es ist dies die Umgestaltung des gotischen Spruchbandes, das der Verkündigungsengel ehedem zu den Hirten trug; jetzt hält eine jubilierende Engelsgruppe die festliche Botschaft.



(Fig. 67)

Fra Filippo (Florenz, Akademie). [Fig. 68.] Das Motiv hat sich bis in das Cinquecento



(Fig. 68)

vererbt: Girolamo da Santa Croce (Kais. Friedr. Mus. 24 und Dresden, Gem. Gal.); Mansueti (Verona, Pin. 276); Gaudenzio Ferrari (London, Capt. Holford).

Deutlicher als durch das Spruchband wird die Tätigkeit der Engel durch das Notenblatt oder durch ein Buch charakterisiert. Notenblatt: bei Andrea della Robbia (Verna, Hauptkirche), Ercole Grandi (?) (Ferrara, Athenäum) und in Domenico Ghirlandajos ganz entsprechend angeordneter Anbetung der Könige (Florenz, Innocenti). Buch: bei Botticelli (Nat. Gal.), Gaudenzio Ferrari (Varallo, Madonna delle Grazie), Alfani (Perugia, Pin. XIV, 24).

Strebt man durch den geöffneten Mund, durch reichere Auswahl von Instrumenten, durch Buch und Notenblatt nach der Verdeutlichung des Tons, so fügt man durch die Linien des Reigens den festlichen Rhythmus hinzu.

Pesellinos Engel schweben Hand in Hand in leichtem Fluge über der Hütte: Tuschzeichnung (Louvre).[213]) Rossellinos ausgelassene Kinderengel stampfen tanzend in den Wolken (Neapel, Monte Oliveto). Keiner hat im Quattrocento Festlicheres gegeben als Botticelli. Dreimal schlagen die Engel den Stimmungsaccord auf seiner Anbetung an (Nat. Gal.). In dem Wohllaut der Linien des Reigens über der Hütte, in der ernsthaft singenden Engelsgruppe auf dem Dache, in ihrer Umarmung mit den heiligen Männern tönt die Verheissung: „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede den Menschen". Noch im späten Cinquecento führen nackte tanzende Putten einen munteren Reigentanz auf: Bronzino, Anbetung der Hirten (Pest, Gem. Gal.), während die grossen Engel unten, nicht mehr anbetungsvoll, sondern mit vornehmer Zurückhaltung sich die Geschichte besehen; sie fassen so vorsichtig zimperlich ihr Gewand, als fürchten sie, sich auf dem ländlichen Boden zu beschmutzen.[214])

Erst Raffaels Engeln war es beschieden, den letzten Schmuck des Festes auch der Geburtsszene hinzuzufügen: zwei Engel schweben von oben mit einem ganzen Blumenregen herab (Loggien).

Neben der Freude an der Erlösung — der Hinweis auf die Leiden Christi: die Engel werden auch im Geburtsbild zu Trägern der Passionswerkzeuge.

Francesco da Rimini (Bologna, Pin. 255); Luini (Fresko, Louvre); Garofalo (Dresden, Gem. Gal.).

Anbetung, Musik und Reigen wird bis tief in das Quattrocento mit Vorliebe in Italien durch schwebende Engel bei der Geburtsdarstellung geübt. Das

Thema der knienden Engel, welches das späte Trecento angeschlagen, bleibt einstweilen ohne reichliche Nachfolge. Erst unter der Anregung niederländischer Künstler, besonders des van der Goes, werden die um das Christkind knienden Engel ein Allgemeingut.

Auch die stehenden Engel sind anfangs ziemlich selten (Piero della Francesca, Nat. Gal.). Bei Bramantino sind die langen Musikjungen auf die Architektur hinaufgeklettert (Ambrosiana). Ende des Jahrhunderts senkt sich dann die Schar vom Himmel auf die Erde herab. Ein frühes Beispiel für Florenz ist hier Luca della Robbias Spätrelief (Krefeld, Mus.). Besonders vertritt für Toskana Lorenzo di Credi diese Anordnung (Florenz, Akad.). In Ferrara und Bologna findet die Art viel Anklang: Francesco Francia (Bologna, Pin. 255); bei Amico Aspertini (Kais. Friedr. Mus. 118) knien zwei sehr kleine, mit fabelhafter Eleganz herausgeputzte Engel. Ähnliche Anordnung bei Mazzolino (Uffizien 1030). In Umbrien lässt Fiorenzo di Lorenzo noch quattrocentistisch ungeschickt die musizierende Engelsgruppe zwischen Hüttendach und Erde knien (Perugia, Pin.). Bei Perugino (daselbst) verrichten zwei Springengel mit umbrischer Symmetrie in der Luft ihre Andacht. Bei Spagna (Vatikan) sind drei Engel kniend auf die Erde gesunken, während drei andere in den Lüften das Spruchband halten.

Schon aus dem völlig anderen Aufbau der nordischen Geburtsszene ergibt sich eine andere Anordnung für die Engel. Mit dem Verschwinden des Felsens der byzantinischen Kunst und dem Verlegen des Vorganges in eine Räumlichkeit fällt die über der Felsenhöhle stehende Gruppe der Engel fort. Statt des stehenden Engels, den die byzantinische Kunst bevorzugt, gibt der Norden im Mittelalter den herniederschwebenden Engel.

Ob die Geburt allein gegeben oder mit der Verkündigung an die Hirten zusammengestellt wird, meist erscheint eine geringe Anzahl von Engeln in Halbfigur an dem oberen Rande der Darstellung. Entweder in einfacher Anbetung oder mit Spruchband und Weihrauchfässern.
11. Jahrhundert: vier Evangelien a. VIII 26/36, Bibliothek des Stiftes St. Peter in Salzburg, vielleicht aus Bamberg:[215]) vier schwebende Engel kommen von oben anbetend herab. — Rheinisches Elfenbein des Kölner Museums[216]) aus dem 11. oder 12. Jahrhundert: zwei Halbfiguren von Engeln fliegen von den Ecken mit anbetend ausgestreckten Händen, während ein dritter, schwebender den Hirten die Botschaft bringt. — Rheinische Elfenbeintafel zu Darmstadt, 11. oder 12. Jahrhundert:[217]) die Halbfigur eines Engels wird in der rechten Ecke sichtbar. — 13. Jahrhundert: Psalterium der heiligen Elisabeth (Cividale, Mus.). Hier ist die Geburt zusammen mit der Verkündigung an die Hirten komponiert: zwei Engelshalbfiguren mit Spruchband erscheinen.[218]) — 13. Jahrhundert, Handschrift 309 der fürstl. Bibliothek zu Donaueschingen: zwei Engel schweben mit Räucherfässern in Halbfigur herab.[219])

Daneben wird häufig die Geburt ohne Engel dargestellt.

12. Jahrh.: lat. Evangeliar (Innsbruck, Bibl.) cod. 301 f. 3.[220]) 13. Jahrh.: Manuskript der Hamburger Stadtbibliothek (in Scrinio 85)[221]) und Psalterium der heiligen Elisabeth (Cividale, Mus.).[222])

Die nordische Gotik, die bezüglich des Verhaltens von Mutter und Kind in der Geburt so durchgreifende Änderungen trifft, übernimmt das alte Engelsschema. Sehr häufig werden aber auch die Engel ganz aus der Geburtsszene ausgeschieden, besonders in den Diptychen.

Diptychen des musée Cluny. 1099, 1077, 1074, des Kais. Friedr. Mus. 97 u. 98,[223]) ebenso im missel de St. Louis de Poissy ms. 622 (bibl. de l'arsen.).

Oder sie erscheinen in geringer Anzahl am oberen Rande der Darstellung.

Englischer Psalter des frühen 14. Jahrhunderts, 2 B. VII (brit. Mus.): zwei Engel kommen mit Spruchbändern aus den Ecken herab, f. 85; auf f. 148 fliegt ein Engel in Halbfigur mit der Verkündigung zu den Hirten. Äusserst selten ist auch jetzt die gesteigerte Anzahl: Bréviaire de Belleville ms. lat. 10483 (bibl. nat.), wo sechs Engel aus Wolkenkrausen herabkommen und das Spruchband halten.

Daneben bereitet sich schon jene intimere Auffassung vor, welche für den Geist des kommenden Jahrhunderts ausschlaggebend wird. Der Engel tritt anbetend mit ausgestreckten Händen an das Lager der Maria, welche ihr Kind im Arme hält: engl. Hours, Mitte d. 14. Jahrh., Egg. 2781 (brit. Mus.).

Auch im Norden wird Ende des Jahrhunderts die Geburt durch die Anbetung ersetzt. Wir treffen hier ganz dieselbe Übergangserscheinung wie in Italien. Das Kind liegt noch nicht nackt auf dem Boden, sondern bekleidet auf seinem Lager.

Am Clarenaltar verrichten Joseph und Maria ihre Andacht vor einem hohen, altarähnlichen Aufsatz,[223a]) auf welchem das bekleidete Kind gebettet ist, während Engel aus der Höhe dazu aufspielen. In der bible moralisée, vor 1404, ms. franç. 167 (bibl. nat.) f. 178 liegt das Kind noch bekleidet auf seinem Lager; die Engel fehlen. Eine dem italienischen Trecento entsprechende Auffassung enthalten die belles heures des Herzogs von Berry von Jacquemart de Hesdin (etwa 1402) ms. 11060 (Brüssel, bibl. roy.), wo zwei Gruppen Englein unter das Dach der Hütte fliegen, auf deren Boden das nackte Kind von Maria angebetet wird.

Erst in den heures de Chantilly, um 1416 (Chantilly, musée Condé) tritt jene geschlossene musizierende Engelsgruppe in der Höhe auf, welche vielleicht noch früher ihre Ausbildung im Norden als im Süden empfing.

Drei eng aneinandergefügte Englein halten gemeinsam ein Buch, aus dem sie mit ungeheurer Anstrengung singen [Fig. 69]. Auch in der Anbetung der Hirten (Dijon, musée) schweben drei Engel, von denen der eine das Spruchband hält und die anderen anbeten, über dem Dache der Hütte.[224])

Diese musizierende, enggeschlossene Gruppe, die je nach der architektonischen Abwandlung des Themas auf dem Dach des Stalles oder in den Sparren des Daches sitzt, oder in der Luft über prächtigen Ruinen schwebt, bleibt ein Lieblingsthema bis in die Renaissance. Die Dreizahl ist vorwiegend.

Beispiele: Meister Berthold (Germ. Mus. 95) um 1434: auf dem Dache drei Engel mit dem Gloriabande. — Stephan Lochner (Privatbesitz der Prinzessin von Sachsen-Altenburg): drei Engel haben sich mit dem Notenblatte auf den Sparren des Daches niedergelassen und singen das Gloria, während drei andere durch das Fenster zuschauen. — Die Dreizahl der

musizierenden schwebenden Gruppe mit einem Buche u. a. bei Hans Pleydenwurff (A. P. 234a), ebenso in einem Bilde der schwäbischen Schule (Donaueschingen, Gal. 7). — Schwarz von Rothenburg (Germ. Mus. 131): drei kleine gefiederte Engel mit Gloriaband. Als eng aneinandergedrücktes Kleeblatt mit dem Notenheft bei Multscher (Sterzing, Rathaus), Zeitblom, Heerberger Altar (Stuttgart, Mus. 69) und Holbein d. Ä. (Augsburg, Gal.). Bei dem Meister der heil. Sippe halten fünf Englein das Notenblatt (Schleissheim, Gal. 2). Dürer (B. 85) bringt dann zum ersten Male in der deutschen Kunst in seinen vier prächtigen Engelsputten mit dem Notenblatte



(Fig. 69)

eine Art geschlossenen Reigen. Aber erst Altdorfer schafft bei einem ähnlichen Thema, Geburt der Maria (Augsburg, Gal.), den übermütigen Kindertanz in den Lüften.

Nicht nur das Lobpreisen der Engel in der Höhe, sondern auch ihre Verehrung und Anbetung mit Musik auf Erden, verherrlicht die nordische Geburtsszene. Ein Bild der Darmstädter Galerie (167)[225] schlägt den neuen Accord an: die Madonna betet das am Boden liegende nackte Kind an. Auf dem Dache hocken drei Engel, die gemeinsam aus einem Blatte singen. Um das Kind knien drei Engel am Boden, einer in Anbetung, zwei mit Musikinstrumenten.

Die das Kind kniend verehrenden Engel bleiben fortan ein ständiges Eigentum nordischer Kunst. Im Gegensatz zu Italien, welches die Engel nur in den Mittelgrund bringt, kauern sie in dem Darmstädter Bilde bereits im Kreise um das Christuskind. Es ist die kubische, von vornherein auf malerische Raumtiefe drängende Anschauung. Selbst ohne genügende Kenntnis der Perspektive wagt man sich an solche Aufgaben.

Dass Anfang des 15. Jahrhunderts die Anbetung des Kindes durch kniende Engel nichts Neues war, beweist ein Altarschrein in der Marienkirche zu Lübeck (zwischen 1415 und 1425).[226]) Während zwei Engel noch hinten über der Krippe in Halbfigur zu sehen sind, kniet im Vordergrunde bereits ein Engel vor dem auf der Erde liegenden Kinde. Die Lübecker Kunst ist keine originale und verwendet nur längst in den Niederlanden oder in Deutschland gangbare Formen. Was das Darmstädter Bild anschlug, hat Meister Franke künstlerisch weitergebildet: Altar der Englandfahrer um 1435 (Schwerin, Mus.). Die knienden Engel sind hier so um das am Boden liegende Kind geschart, dass der eine in völliger Rückansicht gegeben ist.

Ausser der veränderten Anordnung kommt ein neues Motiv auf: die Engel beten nicht mehr, sondern halten den Mantel der Madonna. Sie stehen hier im Pagendienst, im Anschluss an französische und niederländische Vorbilder.

In ihrer Dienstfertigkeit lösen sie auch Joseph in der Tätigkeit des Kerzenhaltens ab: Älterer Meister der heiligen Sippe (W.-R. 55): zwei Engel knien mit Kerzen vor dem Jesuskinde. Feiner hat der Meister des Bartholomäusaltars das Thema gefasst: ein Englein hilft dem Joseph die Kerze halten (Samml. Hainauer, Berlin).[227])

Aber der Engel bleibt nicht nur ein Diener der Madonna, sondern er tritt, wie in Italien, in ein kameradschaftliches Verhältnis zu Christus. Äusserlich wird das Motiv verändert, indem das Kind nicht mehr, wie bei Meister Franke, nackt auf dem Boden ruht, sondern auf den Mantel der Madonna, auf sein eigenes Linnen oder in ein Körbchen gebettet wird. Wenn jetzt die Engel den Mantelzipfel oder das Linnen halten, so treten sie in direkte Beziehung zum Christuskinde.

Schon in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts kommt das Motiv vor: Meister des heiligen Erasmus: zwei Engel halten die Windel, auf der das Kind gebettet ist.[228]) Ebenso auf einem geschnitzten Altar aus der Schule Rogers (Louvre).[229]) Auf einem bayerischen Lindenholzrelief aus den achtziger Jahren (Nationalmus. VI, 600) hält ein Engelchen den Mantelzipfel der Madonna, der über den Weidenkorb fällt, in dem Christus ruht. Bei Schaffner (Sigmaringen, fürstl. Gal.) halten drei Englein das Betttuch. Ähnlich Meister C. W. (Stuttgart, Gem. Gal.).
Der ausgelassenen deutschen Renaissance begegnen wir bei Altdorfer, wo die Kleinen Christus in ihrem Übermute schaukeln (Kais. Friedr. Mus.).
Wie die Engel mit kindlichem Erstaunen sich das strahlende Wunder besehen, das hat Holbein und Baldung Grien (Dom zu Freiburg) und Dürer im Paumgärtner Altar (A. P.) und Marienleben (B. 85) gezeigt. — Ganz irdisch hat einmal der Meister der Verherrlichung Mariae die Engel beschäftigt, indem er sie Ochs und Esel füttern lässt (Kais. Friedr. Mus.). Mit Wonne hat Norditalien solche Motive ergriffen: Luini (Bergamo, Gal. Lochis 130), ders. (Kais. Friedr. Mus.).

Durch Geertgen tot Sin Jans war ein neues Motiv in die Geburt gekommen: der Glanz, den das Christkind ausstrahlt (Berlin, Samml. von Kaufmann). Hans Baldung (Freiburg, Dom) und Holbein d. J. (daselbst) haben das übernommen. Aber hier ertragen die himmlischen Gefährten den Glanz: nur in Baldungs Bild (Städelsches Mus.) wendet sich ein Engel geblendet ab.

Deutschland ist eine reichliche Verwendung der Engel bei der Geburt bis in die Renaissance eigen. Oft kribbelt es von den kleinen Wesen.

Meister der Verherrlichung Mariae (Kais. Friedr. Mus. 1235); Bild bayerischen Ursprungs (Augsburg, Gal. 128), wo 31 Engel ein Konzert aufführen!

Im Vergleich damit sind die Niederlande anfangs sehr mässig in der Anwendung der Engel bei der Geburt. Meist begnügt man sich mit erstaunten und anbetenden Engeln. Der Reichtum an musikalischer Begleitung, wie er in Deutschland schon mit dem Clarenaltar und dem Darmstädter Bild beginnt, fehlt in den meisten Darstellungen.

Petrus Cristus (Kais. Friedr. Mus. und Prado) und Roger van der Weyden (Triptychon der Familie Sforza. Brüssel, Gem. Gal. 515) geben die Engel nur anbetend. Dagegen schweben in Rogers Middelburger Altar (Kais. Friedr. Mus.) drei winzige Englein mit dem Buche über der Hütte. Auch Memling weiss nichts Neues zu sagen (Prado u. A. P.). Erst im Bilde des Johannishospitals geht es vertraulicher zu: die Englein neigen sich zum Kinde: es fehlt nicht viel, so werden sie sich mit ihm zu schaffen machen.

Eine andere Neuerung schafft Hugo van der Goes. Ausser der Gruppe der in der Höhe schwebenden oder auf der Erde anbetenden Engel hat die niederländische Kunst bei der Anbetung jene Zwischenstufe gegeben, wo die Schar im Begriff ist, sich niederzulassen. Dieses Eindringen in den Raum gibt zuerst van der Goes (Kais. Friedr. Mus.).

Der eigentliche Meister der sich herabsenkenden Scharen ist Gerard David (Wien, Gem. Gal. 627a u. 17a).[230])

Aber erst das 16. Jahrhundert bringt unter dem augenscheinlichen Einfluss Dürerscher Putten ganze Engelskonzerte mit unzähligem Gekribbel (Neapel, Mus.).[231])

3. Taufe Christi.[232])

Weder der Text der kanonischen noch der apokryphen Evangelien kennt die Anwesenheit der Engel bei der Taufe Christi.[233]) Erst Tertullian hat es ausgesprochen, dass es einen angelus baptismi gäbe, der dem Taufwasser seine Heilkraft verleihe.[234]) Die anbetenden Engel beim Taufakt werden von Ephraim dem Syrer erwähnt.[235]) Durch die Verhüllung der Hände und die Verneigung hat die altchristliche Kunst die Verehrung ausgedrückt. Die spätere Kunst schuf die Engel zu diensttuenden Diakonen um, indem sie ihnen das Trockentuch

Christi überliess. Die Engel übernehmen dasselbe Amt beim Heiland, das den kirchlichen Dienern beim menschlichen Täufling oblag.[236]) Das Malerbuch gibt dann die für den Ausgang des Mittelalters und der Renaissance giltige Anordnung: und zur Linken stehn mit Ehrfurcht Engel (welche die Hände unter ihren Kleidern erhoben halten).[237])

Erst im 14. Jahrhundert wird in Italien die Aufstellung der Engel links die übliche; das 12. und 13. Jahrhundert hat sich noch an kein festes Schema gebunden.

Taufbecken von S. Giovanni in Fonte (Verona): ein Engel steht rechts, einer links (bald nach 1135). Tür des Bonannus da Pisa (Monreale, Dom): rechts stehen zwei Engel (um 1186). Antelami, Tür des Baptisteriums (Parma): zwei Engel stehen links, einer rechts mit Tüchern (1196). Domtür zu Benevent: drei Engel stehen rechts mit Tüchern.[237a]) Marchionne, Lunette des Seitenportals von Arezzo: zwei Engel stehen rechts, zwei links (1216). Pisa, Baptisterium, Relief über der Tür: zwei Engel stehen rechts, (13. Jahrhundert). Guglielmo dell'Agnolo, Kanzel von Cagliari: zwei Engel stehen rechts mit den Trockentüchern (1266). Von Giottos vier Engeln, die in der Arena zu Padua den Taufakt zur Linken begleiten, halten die beiden vorderen als neues Motiv nicht mehr das Trockentuch, sondern das Gewand Christi, das durch verschiedene Farben, ja sogar durch das Futter als solches gekennzeichnet wird. Diese Neuerung hat seine Nachfolge gefunden: Fresko eines anonymen Trecentisten links an der Eingangswand in S. Maria nov. Eine der reizvollsten Ausnahmen von der linken Anordnung der Engel ist die kleine Darstellung Taddeo Gaddis in der Florentiner Akademie: der Engel kniet im Vordergrunde mit einem Tuche.

Die Einzahl des Engels ist weder im Trecento noch später in Italien gebräuchlich.

Ausnahme: Schule der Pisani (Florenz, Baptisterium). Bei Altichiero (Verona, S. Anastasia) ist die Zahl sogar bis auf acht gestiegen.

An der Grenze des Quattrocento beginnt der Engel mit dem Gewand herabzuschweben.

Barna (S. Gimignano, Dom); Ghiberti lässt eine ganze Engelsschar vom Himmel kommen: Taufbrunnen (Siena).

Jetzt tritt dasselbe Phänomen wie bei dem Verkündigungsengel ein. Das ausgeprägte Quattrocento verzichtet auf den schwebenden Engel als zu idealistisch, und erst die Hochrenaissance setzt wieder damit ein.

Nur Perugino bringt in einer Predelle der Pinakothek zu Perugia zu den beiden unten knienden Engeln zwei in der Luft anbetende Springengel. Ähnlich bei Manni im dortigen Cambio. Umbrien hat auch bei der Taufe die ihm eigentümliche symmetrische Anordnung gewahrt: es verteilt seine Engel rechts und links im Bilde. Ausser den oben genannten Beispielen sogenannter Raffael (?) (A. P. 1035). Ganz symmetrisch hat von Florentinern einmal Ghirlandajo komponiert (S. Andrea a Brozzi, S. Donnino bei Florenz).[238]) Zwei Engel knien rechts, zwei links mit gefalteten Händen. Ferrucci nimmt am Taufbrunnen des Domes von Pistoja die Komposition der Hochrenaissance vorweg. Zwar sind noch links die üblichen Engel. Aber er schiebt als neue Anordnung zwischen Christus und Johannes einen dritten als Füllfigur in den Hintergrund. Francia (Dresden, Gem. Gal.), Morones Fresko (Verona, Pin.) und Raffaels Loggien zeigen, dass dann und wann von dem linken Stammplatz der Engel abgewichen wurde.

Das musikalische Venedig hat aber auch bei dieser Gelegenheit der Melodie nicht entbehren wollen.

Jacopo Bellini hat den Taufakt nicht nur von drei knienden anbetenden Engeln nach alter Weise, sondern von sechs stehenden musizierenden umgeben: Skizzenbuch des Louvre, ähnlich in dem des brit. Mus. Auch er hat sich an den überlieferten Standort der Engel nicht gekehrt, sondern stellt sie in den Hintergrund (Louvre) oder zu beiden Seiten (brit. Mus.).



(Fig. 70)

Den nackten Putto gibt auch hier, wie überall, zuerst die Plastik.

Am Grabmal des Dogen Mocenigo (Venedig, S. Giovanni e Paolo) lässt Pietro Lombardi drei kleine nackte, geflügelte Putten dem Vorgange zusehen.

Die wesentliche Änderung, die das Quattrocento für die Engel in dieser Szene mit sich bringt, liegt in der Auffassung. Sie halten fortan nicht nur das Gewand oder beten an: die Kunst schildert sie jetzt als einfache Zuschauer. Hier steht vor allem Piero della Francesca als kunstgeschichtlicher Markstein da (Nat. Gal.).

Der Meister der Pellegrinikapelle gibt noch das Landläufige in S. Anastasia zu Verona: zwei ziemlich steif kniende Engel halten das Gewand. Am Grabmal des Pacifico (Venedig, Frari) tut er bereits den Schritt in die neue Zeit. Nur zwei der lieblichen Gestalten fassen gemeinsam das Gewand, unterdess die anderen einfach zusehen und der eine sich zärtlich an die Schulter des Gefährten schmiegt. [Fig. 70.] Während noch das Bild des Cima (S. Giovanni in Bragora, Venedig) drei langweilig stehende Engel mit dem Gewande enthält, gibt Pseudo-Basaiti (Bellini?) (Vicenza, S. Corona) drei ungeflügelte Mädchengestalten, von denen nur eine durch die leicht aneinandergelegten Hände an den Ursprung des Motivs erinnert. Bei Andrea del Sarto (Scalzo) findet das aufmerksam suchende Auge, dass der vordere Engel allerdings noch mit dem für Christus bestimmten Tuch oder Gewand drapiert ist; das alte Motiv wirkt aber nur als Andeutung. Das Wesentliche ist hier, dass beide Engel untereinander in Unterhaltung begriffen sind. Zerstreut sieht Verrocchios Engel zum Bilde heraus, während sein Gefährte, den die Überlieferung dem Leonardo zuschreibt, viel gesammelter zuschaut (Florenz, Akad.). Lorenzo di Credi hat dann die Frömmigkeit in süssliche Schwärmerei gesteigert (S. Domenico bei Florenz, Badia). Eusebio di S. Giorgio fegt den ganzen heiligen Vorgang fort und gibt ein grosses Volksschauspiel (Città di Castello, Mus.). Die Erinnerung an die heilige Handlung bewahrt nur der obere Teil des Bildes, wo Gott Vater in einer Aureole von grossen anbetenden Engeln herabschwebt. Francesco Francia hat in seinem Dresdener Bilde in feiner Weise den Augen-

blick vor der Taufe gegeben. Ein neues Motiv tritt in dem Engel auf, der das Buch hält, das in der deutschen Kunst stets der Johannes trägt.

Die Hochrenaissance bringt für die Taufe die beiden Gegensätze: das Überfluten der Darstellung mit Engelscharen und die Beschränkung auf die Hauptträger der Handlung.

Bei Tizian (Rom, Kapitol. Samml.), Bordone (Brera), Cesare da Sesto (Lateran), Tintoretto (Prado) sind an dem eigentlichen irdischen Vorgang keine Engel mehr beteiligt. Schon Eusebio di San Giorgio hatte sich damit begnügt, sie Gott Vater als Begleitung zuzuteilen. Tintoretto bietet aber auch für die mit himmlischen Bewohnern überfüllten Bilder Beispiele (S. Pietro in Murano). Veronese hat sich auf 3 Engel beschränkt (Pitti); er rückt aber als deutliches Zeichen der Hochrenaissance einen Engel zwischen Christus und Johannes. An dieses Schema knüpft die folgende Generation an: Schule des Guido Reni (Wien, Liechtenstein). In dem Bilde aus Veroneses Schule (Verona, Pin.) spricht dann das kommende Barock vernehmlich: die zuschauenden Engel sind auf die Bäume geklettert.

Die Darstellung der Taufe ist in den Ländern diesseits der Alpen seltener. Besonders fehlen die plastischen Beispiele. Gab es doch in Deutschland keine Baptisterien, an deren Portalschmuck in Italien sie ständig vorkommen. Auch auf den erhaltenen Taufbecken ist befremdlicherweise sogar bei ihrer Ausschmückung mit figürlichen Vorgängen die Taufe nicht immer dargestellt. Selbst auf den gemalten und geschnitzten Altären ist sie nur selten angebracht. Das erklärt sich aus ihrem üblichen Programm: den Darstellungen der Passion und des Marienlebens, in denen der Vorgang der Taufe fortfällt.

Das Mittelalter bringt zunächst im Norden die Mehrzahl der Engel.

Frankreich, 12. Jahrhundert: Sakramentar von Metz ms. lat. 9428 (bibl. nat.); Anfang des 13. Jahrhunderts: Psalter der Ingeborg (Chantilly, musée Condé). Im Sakramentar stehen rechts drei Engel, deren einer das Trockentuch hält; die beiden anbetenden Engel des Ingeborg-Psalters stehen gleichfalls rechts.

Mit der nördlichen Kunst findet sich im 13. Jahrhundert als Neuerung der Engel ein, der das Hemd Christi hält.

Vielleicht am frühesten im Psalter des heil. Ludwig ms. lat. 76 A (Leyden, Universitätsbibl.). [Fig. 71.] [239]) Desgleichen in der bible moralisée ms. lat. 11 560 (bibl. nat.) f. 10, Zeit des heil. Ludwig, und in dem Psautier de St. Louis ms. 1186 (bibl. de l'arsen.) sowie in einer englischen Bibel des späteren 14. Jahrhunderts Harl. 1527 (brit. mus.). Dasselbe Motiv in Deutschland: Wandmalerei der Caecilienkirche (Köln).[239a]) Erfunden ist dies Motiv nicht vom Norden; vereinzelt kennt es die byzantinische Kunst: Exultet Rolle des Klosters von S. Maria Minerva (Rom),[240]) wo zwei Engel zwei (!) kurze Hemden bereit halten. Auch in den älteren Fresken von San Zeno (Verona) kommt das Halten eines Hemdes durch den Engel bei der Taufe vor.

Zugleich wird die Zahl der Engel in Frankreich vom 13. Jahrhundert ab bis zur Übernahme italienischer Formen gern beschränkt.

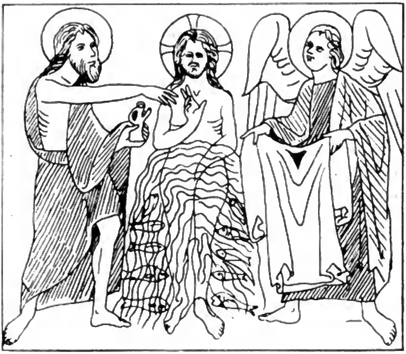
So in der bible moralisée lat. 11560 (bibl. nat.) und dem Psalter ms. 1186 (bibl. de l'arsen.). Ebenso im Bréviaire de Belleville vor 1334 ms. lat. 10483 (bibl. nat.).

In Deutschland ist im 13. Jahrhundert von der Einzahl des Engels nicht die Rede.

Bonn, Münsterkirche, Anfang des 13. Jahrhunderts: zwei Engel stehen rechts; ebenso in den Gewölbemalereien von S. Maria Lyskirchen in Köln, Mitte des 13. Jahrhunderts.[240a])

Im 15. Jahrhundert hatte sich in Deutschland eine feste Anordnung herausgebildet. Das Charakteristische ist die Dreizahl und die Gleichwertigkeit der Personen.[240b])

Christus steht oder hockt noch ganz mittelalterlich im Wasser. Johannes kniet an einem Ufer, meist mit einem Buche, oder er greift in den Mantel. Die Taufe wird durch die vorgestreckten zwei Finger oder durch das Ausgiessen von Wasser aus einem Kruge, nicht wie in Italien aus einer Schale,



(Fig. 71)

vorgenommen. Als dritte Person steht oder kniet am anderen Ufer der Engel stets mit dem Hemde. Diese Form wird mit geradezu hypnotisierender Eintönigkeit bis in die Renaissance beibehalten.
So im spekulum salvationis (Gries, Benediktiner Abtei); Lat. cod. 8, süddeutsche Arbeit von 1427 österreichischen Ursprungs;[241]) beim Meister E. S. (P. 128); Schongauer (B. 8); [Fig. 72.]; im Rudimentum novicorum (Lübeck, Lucas Brandis 1475)[241a]); beim Meister von S. Severin (Samml. Weber, Hamburg). Die einzige häufige Abwechslung ist der rechte Standort des Engels, den er schon bei Schongauer inne hat (so bei Wolgemut, Schwabach, Hochaltar; Schnitzaltar von Riemenschneider, Nationalmus. 1330). Eine der wenigen Ausnahmen, dass mehrere Engel dem Akte beiwohnen, bietet ein Bild in Blaubeuren, welches dem Zeitblom zugeschrieben wird.[242])

In den Niederlanden hat sich kein fester Typus ausgebildet.

In den grandes heures des Herzogs von Berry ms. lat. 919 (bibl. nat.) f. 46 sind dem Taufakt links drei Engel beigegeben, von denen einer das Hemd hält

(um 1409). In der gleichzeitigen bible moralisée, ms. franç. 167 (bibl. nat.) f. 176 b, steht ein Engel rechts mit dem Hemde, ebenso in dem zeitlich verwandten ersten Teile der bible moralisée daselbst, ms. franç. 166 f. 37 b. Auf einem Holzschnitzaltar des 15. Jahrhunderts aus Clairveaux (Dijon, musée 1421) stehen links zwei Engel mit dem Gewande. Bei Roger van der Weyden (Kais. Friedr. Mus.) steht ein einzelner Engel mit dem Hemde rechts im Bilde.

Die Renaissance greift mit einschneidenden Änderungen durch. Ab und zu spielt sich der Vorgang ohne Engel ab.

Patinir (Wien, Gem. Gal.); Dürer (?), Titeleinfassung für die Officin des Johannes Stüchs in Nürnberg (1516).[243])

Andererseits werden reichlich Engel zugezogen.

So in Hans Wächtlins Leben Jesu Christi, Strassburg 1508 bei Johann Knoblauch erschienen.[244])

Auch beginnt der Engel jetzt herabzuschweben.

Michael Pacher sendet drei fliegende Engel, den einen mit dem Gewand, herab (St. Wolfgang). Bei Friedrich Pacher (Freising, erzbischöfl. Mus.) schweben nicht nur zwei Engel mit dem Gewand herab, sondern zwei andere sitzen musizierend auf einer Architektur. Nicht mehr als architektonische Umrahmung, sondern recht absichtlich hat Johann Douvermann die himmlischen Musikanten in den Vordergrund gestellt. (Hochaltar zu Calcar 1540). Hier sind es nackte Putten, die lustig Geige spielen, während ein grosser Engel hinten das Gewand hält.

Hans Baldung schildert mit verkniffenem Lachen in den Mundwinkeln die heilige Handlung. Zu beiden Seiten des Bildes schleppen zwei schwebende Kinderengel die schweren Gewandstücke herbei, zwischen denen ihre zarten Glieder in Verlegenheit herumstrampeln (Frankfurt, Städel).



(Fig. 72)

4. Das Gebet am Ölberg.

Zwei Evangelien erzählen die Geschichte,[245]) aber nur Lucas erwähnt den Engel: „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn.“ Obgleich die Darstellung des Ereignisses bis in die altchristliche Kunst hinabreicht, hat sich erst das späte Mittelalter an diese Textworte gehalten. Ein Mosaik des 6. Jahrhunderts (Ravenna, S. Apollinare nuovo) gibt nur den knieenden Christus.[246]) Die Teilnahme überirdischer Mächte wird im Sinne des frühen Mittelalters symbolisch dargestellt: über dem Heiland erscheint die Hand Gottes: Handschrift des Vatikan vom Anfang des 12. Jahrhunderts.[247]) Im 13. Jahrhundert ist der Engel bestimmt an der Tür des Domes zu Benevent[248]) nachweisbar; wie es das Malerbuch vom Berge Athos vorschreibt,[249]) schwebt er mit ausgebreiteten Armen zum knieenden Christus herab. Anfang des 13. Jahrhunderts ist der Engel auch in der Kunst des Nordens bei dem Gebet anwesend, wenn auch zunächst als repräsentatives Gefolge.

Psalter der Königin Ingeborg (Chantilly, musée Condé): Christus kniet rechts, während links zwei Engel mit Räuchergefässen heranschreiten.[250]) Als Tröster, wie auf der Tür zu Benevent, erscheint der Engel erst Ausgang des 13. Jahrhunderts in England. Im Tennyson Psalter um 1284, ms. 24686 (brit. mus.), fliegt der himmlische Bote mit ausgestreckten Händen herab.

Neben dem Engel als tröstendem Boten kommt noch die frühere Art der Darstellung vor, in welcher Gott Vaters Anwesenheit bei dem Vorgange angedeutet wird. Sie hat sich in der nordischen Kunst länger als in der italienischen erhalten.

England, frühes 14. Jahrhundert: Psalter 2 B VII (brit. Mus.): der Kopf Gott Vaters wird in Wolkenkrausen sichtbar. — Frankreich, Ende d. 14. Jahrhunderts: In der bible historiale franç. 167 (bibl. nat.) kommen beide Darstellungsarten vor. Auf f. 21 der Kopf Gott Vaters, auf f. 266 der Engel mit den ausgestreckten Händen. Ebenso in der bible franç. 166 (bibl. nat.), Anfang und Mitte des 15. Jahrhunderts. — Deutschland, Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts: Email aus Klosterneuburg.[251]) Anfang des 14. Jahrhunderts: Antependium aus Salzburg: Gott Vater erscheint als Halbfigur.[252]) Der Typus der altkölnischen Malerschule für das 14. Jahrhundert ist in einem Bilde des dortigen Museums festgelegt: aus den Wolken kommt die Hand Gottes (W.-R. 6).

Die Evangelistenworte „mein Vater, ist es nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn“ und „Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir“ hat die Kunst wörtlich aufgefasst und einen wirklichen Kelch in die Darstellung eingeführt.

Das deutsche Schauspiel hat diese Form wohl erst aus der bildenden Kunst übernommen. Im Donaueschinger Passionsspiel heisst es „und denn gat der Salvator von inen und kumpt an den Ölberg, dar uff sol ein Kelch stan“.[253a]) Ende des 14. Jahrhunderts ist der Kelch in der kölnischen Malerei nachweisbar; Christus kniet davor: Meister der grossen Passion (W.-R. 14).[253])



(Fig. 73)

Aber noch erscheint kein Engel, sondern Gott Vater in den Wolken. Gleichzeitig tritt der Engel bei dem Meister der kleinen Passion auf (W.-R. 30). Noch trägt er nichts in der Hand, sondern der Kelch steht auf dem Felsen und die Hostie schwebt darüber. Diese Darstellungsart des Kelches kommt auch in Frankreich vor: bible hist. franç. 166 (bibl. nat.): in den ersten beiden Darstellungen dieser Bibel steht der Kelch noch auf dem Felsen; erst in der dritten setzt ihn der Engel selbst dorthin.

Den Engel als Träger eines Symbols der Passion bringt das 15. Jahrhundert nach Köln.

Älterer Meister der heiligen Sippe (W.-R. 57): der Kelch steht noch immer auf einem Hügel; der Engel, nur als Halbfigur sichtbar, schwebt mit dem Kreuze herab.

Ursprünglich ist die für die deutsche Kunst charakteristische Form: der Kelch, der selbständig auf dem Felsen steht, und der Engel, der nicht, wie in der italienischen Kunst, den Kelch, sondern, wenn er überhaupt etwas hält, das Kreuz trägt.

Die typische Form findet sich auf einem Relief aus Lindenholz (National-mus. VI. 612)[254]) [Fig. 73], nur dass hier der Engel nicht schwebt, sondern den Abhang hinunterschreitet. — Der stehende oder schreitende Engel kommt verschiedentlich in der deutschen Kunst vor: Glasfenster des Domes zu Strassburg: der Engel geht mit ausgestreckten Händen auf Christus zu.[255]) Multscher bringt zweimal den auf irdischem Boden fussenden Engel. In dem Jugendbilde des Kais. Friedr. Mus. schreitet er, das Kreuz in der Hand, auf Christus zu. Auf dem Sterzinger Bilde gewahrt man den Kelch auf einem Felsen, hinter dem der Engel steht, die Hände in Sprechgebärde ausgestreckt. Mit dem Kelche kommt er angeschritten bei Hans Ölmendorf, Altar aus der Franziskanerkirche in München (National-mus., zwischen 1480 und 1500) und bei Burckmair, Basilika von S. Peter (Augsburg, Gem. Gal.).

Der Engel mit dem Kreuze in der Hand ist allen deutschen Landschaften eigentümlich.

Wilhelm Pleydenwurff (germ. Mus. 118); Holbein d. J., Ölpassion (Basel, Mus.); Schäufelein (Donaueschingen, Gal.); Schule des Herlin (Nördlingen, Rathaus); Schwäbischer Meister um 1563 (Augsburg, Gal.). Dürer lässt in seiner Kupferstichpassion den Engel aus einer Wolke mit einem Kreuze in T-Form herabschweben (B 4.); in der kleinen Holzschnittpassion (B 26) schreitet er und hält die gleiche Kreuzesform in beiden Händen.

Daneben kommen vielfach andere Darstellungsarten vor.

Ohne Engel, nur mit dem Kelch auf dem Felsen, stellt ein Schüler Lochners (A. P. 20) und am Ausgange des 15. Jahrhunderts der Meister R. W. (Wien, Mus. 1397) das Gebet auf dem Ölberg dar. In Schongauers gestochener Passion (B 9.) schwebt ein ganz kleiner Engel mit leeren Händen herbei, während in der auf seinen Namen laufenden, gemalten Passion zu Colmar der Engel mit dem Spruchband herzufliegt.

Auch die Niederlande kannten den deutschen Typus; der Kelch steht auf dem Felsen, der Engel schwebt weisend darüber.

Mabuse (Kais. Friedr. Mus.). Bei Roger van der Weyden steht nur der Kelch auf dem Felsen (Prado 2189). Ähnlich in Holland: bei dem Meister von Zwolle (B 3.) steht der Kelch wiederum auf dem Felsen, und der Engel schwebt in furchtbarer Hast mit ausgestreckten Händen heran.

Italien hat im Gegensatz zu der nordischen Kunst seit dem Trecento den Engel dargestellt, niemals Gott Vater oder sein Symbol. Es drückt ihm auch zuerst den Kelch in die Hand.

Schule Giottos (Uffizien, Anderson 8322) [Fig. 74]; späteres Beispiel: Lorenzo Monaco (Louvre, 1388a.). Fra Angelico (Florenz, San Marco), Giovanni della Robbia (Louvre), Ercole Roberti (Dresden, Gem. Gal.), Cavazzola (Verona, Pin.), Perugino (Florenz, Akad.) bringen die Form, die sich auch nach Deutschland verpflanzt hat. Daneben erscheint der Engel, auch ohne Attribut, aber noch mit trecentisch gekreuzten Armen bei Barna (S. Gimignano, Dom), ja selbst noch in Ghibertis Domtür (Florenz).

Mantegna hat das Verdienst, ein neues Motiv der Renaissance geschaffen zu haben: die Reihe von nackten Putten, welche die Marterwerkzeuge tragen (Nat. Gal.). Giovanni Bellini hat im Anschluss daran seinen Ölberg mit einem kelchtragenden nackten Engel gemalt (daselbst).

Auch die deutsche Kunst hat diese Umgestaltung verwertet: das Motiv des Engels mit dem Kelche war ihr von der Kreuzigung her geläufig.

Engel mit dem Kelche: Wolgemut, Hofer Altar (A. P.); Burckmair, Basilika von St. Peter (Augsburg, Gal.); Holbein d. Ä. (A. P.); Dürer, Holzschnittpassion (B. 6). Putten mit Leidenswerkzeugen: Cranach (B. 7); Epitaph, vielleicht aus der Werkstätte des Hans Bayerlein (Nationalmus. V. 378); Darstellung an dem Hochaltar der Jakobskirche zu Leutsch, wo drei Engelsknaben mit Kreuz, Kelch, Rutenbündel und Nägeln herabschweben, von Wenzel Merklas.[286])

Hat die deutsche Kunst den Puttenreichtum für diese Darstellung aus Italien geerbt, so war dem Norden vielleicht der



(Fig. 74)

Kelch mit dem Kreuz eigentümlich. Er steht schon in dem Bilde aus der Schule Lochners (A. P. 20) auf dem Felsen und kommt so noch bei Dürer vor; der Engel der deutschen Renaissance trägt ihn herbei.

Dürer, Zeichnungen (L. 320, 321 u. 536) und Eisenätzung von 1515 (B. 19). In der Zeichnung von 1524 (L. 200) und auf dem Altar aus der Franziskanerkirche zu München (Nationalmus.) von Hans Olmendorf bringt der Engel Kelch mit Kreuz. In Italien kommt hauptsächlich im Norden der Kelch mit dem Kreuz darin vor: bei Borgognone (Nat. Gal.), Garofalo (Ferrara, Athenäum), Bianchi-Ferrari (Rom, Gal. naz.), Gaudenzio Ferrari (Varallo, Madonna delle Grazie).

Schon Cimabue hatte bei dem gewaltigen Drama der Kreuzigung den Engel zum leidenschaftlichen Teilnehmer gemacht. Bei dem Vorspiel, dem Gebet auf dem Ölberg, bleibt er einstweilen nur dienstfertiger Bote des Himmels. Nicht Trecento, nicht Quattrocento, nicht Norden noch Süden hat ihn vergeistigt. Diese Tat ging von zwei grossen Künstlern aus, die sonst im völligen Gegensatz stehen, von Dürer und Correggio.

Bei Dürer (Blatt der Albertina und Stich von 1515) wächst der Kopf eines Engels in riesenhafter Grösse aus den Wolken heraus, gewaltig nicht nur im Format, sondern auch durch den Ausdruck verzweifelten Schmerzes, der wie ein verstärktes, himmliches Echo der irdischen Seelenangst erscheint. Auch Correggio beschwert den göttlichen Boten mit keinem Attribute. Aus den Wolken schwebt er leise herab, noch erblickt ihn der Heiland nicht, der sich völlig nach vorne wendet (Correggio gibt hier ein Neues im Aufbau des Bildes)! Leises, inniges Mitleid umspielt die halbgeöffneten Lippen des himmlischen Trösters (London, Apsley-House).

5. Kreuzigung.

Ehrfurchtsvolle Scheu, den Heiland sterbend oder leidend darzustellen, hielt die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte von der Bildung des Kruzifixus zurück. Erst im 5. Jahrhundert wagt ein Künstler (Holztür von S. Sabina in Rom) und ein Elfenbeinschnitzer (Elfenbein des brit. Mus.) den grausen Schluss der Passion zu bilden. Schon das frühe Mittelalter gesellt dem Kruzifixus die himmlischen Tröster zu. Über dem Kreuze sind Engel, entweder als Brustbilder oder schwebend in ganzer Figur.

In dieser Weise besonders häufig in der karolingischen Elfenbeinplastik, wo ihre Zahl bis auf 4 und 6 vermehrt wird: 250/1867, 251/1867, 252/1867 (South-Kensington Mus.), ms. lat. 9453 (bibl. nat.); 32 (mus. naz., Florenz). Nur sechs Köpfe aus Wolkenkrausen an einem deutschen Elfenbein des 10. Jahrhunderts (Münchner Bibliothek, Westw. 301). Aber auch der italienischen und späteren byzantinischen Kunst sind die Engel bei der Kreuzigung nicht fremd: Italienisches Elfenbein des 11. Jahrhunderts? (Kais. Friedr. Mus. 65, Westw. 132) und byzantinische Elfenbeinreliefs des 11. bis 12. Jahrhunderts (daselbst 19, 21 und 22).

Auch an den gemalten Kruzifixen treten die Engel als Brustbild oder in ganzer Figur auf.

In S. Michele in Foro zu Lucca eines der ältesten Beispiele dieser Art[257]) und in S. Pietro in Carnario (Verona).[258]) Ähnlich No. 19 (Pisa, Mus.) und I, 26 (Perugia, Pin.), datiert 1272, vom Katalog dem Margheritone von Arezzo zugeschrieben.

Beschränkt das frühe Mittelalter die Tätigkeit des Engels bei der Kreuzigung auf die einfache Anbetung, so überträgt das spätere Mittelalter ihm neue Ämter. Der Engel wird zum Seelenträger; er befördert die Seele des guten Schächers zum Himmel, während der Teufel als Gegenstück sich des bösen Schächers bemächtigt.

Einen Niederschlag dieser Auffassung zeigt die deutsche Bühne. Im Donaueschinger Passionsspiel heisst es gelegentlich der Kreuzigungsszene:
In dissem sol jeglicher schacher ein bildly im mull han, als ob es ein sel were. den nimpt der engel des guten schachers sel und gat in himel. und der tuffel des anderen sel und loufft mit grosem geschrey in die hell.[258a])

Der Ursprung des Gegenstandes geht bis in die Zeit der Merowinger zurück.

Miniatur einer Kreuzigung (Würzburg, Bibl.).[259]) Eine Art Cherubim, ein Menschenantlitz mit Flügeln, naht dem guten Schächer, während ein wirklicher Vogel dem bösen Schächer die Seele aus dem Leibe pickt. Hier scheinen orientalische Vorstellungen mitzuspielen.[260])

Die italienische Gotik bedient sich noch manchmal dieses drastischen Motivs.

Spanische Kapelle (Florenz, S. Maria nov.); Campo Santo, Pisa; Altichiero (Padua, S. Antonio).

Die Renaissance gibt es, mit Ausnahme Norditaliens (Luini, Bramantino), gänzlich preis, während sich deutsche Kunst noch lange daran ergötzt.

Altarwerk in der St. Georgskirche zu Dünkelsbühl (Anonyme Arbeit aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts); Apt (Augsburg, Gal.).[261])

Seit dem 11. Jahrhundert treten zwei Engel hinzu, der eine, um die Synagoge fortzustossen, der andere, um die Ecclesia heranzuführen.

Griechische Evangelienhandschrift, ms. grec. 74 (bibl. nat.) f. 59. In etwas veränderter Anordnung in dem erwähnten Elfenbein 65 (Kais. Friedr. Mus.). Das Motiv bei Antelami (Parma), Niccolò und Giovanni Pisano (Pisa, Baptisterium: Pistoja, S. Andrea; Pisa, Mus.). Auf nordischem Boden am Tympanon von St. Gilles und in dem westfälischen Bilde des Kais. Friedr. Mus. 1216 A.[262])

Vor allem fällt dem Engel die Aufgabe zu, die schon in der karolingischen Kunst die Ecclesia versah: das heilige Blut des Erlösers in einem Kelche aufzufangen.[263])

Zwei lahme Engel mit dem Kelche weist das Bild des Berlinghieri aus der ersten Hälfte des Trecento auf (Florenz, Akad. 101).

Nicht nur in den Motiven, sondern auch in der leidenschaftlichen Anteilnahme zeigt sich der neue Geist. Cimabue gibt in seiner Kreuzigung im nördlichen Quer-

schiff der Oberkirche zu Assisi bereits die wilde Klage. Es sind 12 Engel, von denen drei das Blut in Kelchen auffangen, die übrigen halten sich mit den Gebärden heftigen Schmerzes die Hände an die Wange oder umfliegen mit klagend ausgestreckten Händen das Kreuz. In der zweiten Kreuzigung ist die Anzahl sogar bis auf 14 vermehrt. Duccio und Giotto haben an dem Motive nichts geändert: bei Giotto treffen wir wieder auf die Engel, welche das Blut in Kelche sammeln (Assisi).

Der Anfang des 14. Jahrhunderts, der so einflussreich über Avignon die Brücke nach Frankreich schlug, führt denn auch gleich mit dem Datum 1311 dort den Engel ein, der das Blut des Erlösers in Schalen auffängt.

Somme le roi, ms. 6329 (bibl. de l'arsen.) f. 1. Doch ist es hier nur ein Engel, und die Zahl derselben bleibt auch noch fernerhin beschränkt. Im Parement de Narbonne (Jean d'Orléans? um 1374, Louvre) sind es dann zwei Engel in Wolkenkrausen, die das Blut aufsammeln; im missel à l'usage de l'église de Paris ms. 622 (bibl. de l'ars.) f. 138 um 1400 ist es wiederum nur ein kleiner, schwebender, goldener Engel, welcher das Blut im Kelche sammelt, während ein anderer die Seele des bösen Schächers fortträgt.

Auch den Ausdruck der leidenschaftlichen Klage bringt für den Engel im Norden erst das 14. Jahrhundert.

Französisches Elfenbeinrelief des 14. Jahrhunderts, 292 1867 (South-Kensington Mus.); ein Engel ringt die Hände, ein anderer bedeckt sich mit ihnen das Gesicht. Ähnlich 311/1889 und 294 1867 (daselbst); sowie Elfenbein-Diptychon des Louvre 104, Ende des 14. Jahrhunderts.

Deutschland übernimmt die wehklagenden Engel im 14. Jahrhundert in seine Tafelmalerei, zunächst noch mit dem byzantinischen Motiv des Verhüllens des Gesichtes durch das Gewand.

Diptychon eines Kölner Malers aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Besitz von Charles Robinson, London).[264]) Während es hier nur zwei Engel sind, umflattern auf einem Altarbilde der Peterskirche zu Frankfurt a. Main (jetzt histor. Mus.) vier Engel den Gekreuzigten, zwei mit Kelchen, zwei andere wehklagend, wild bewegt in starker Verkürzung.

Deutschland hat bis in die Renaissance den himmlischen Begleitern der Passion seine Vorliebe bewahrt. Besonders ist es die kölnische Schule, die sich durch reichliche Engelsscharen auszeichnet.

Bei dem Meister des Clarenaltars fangen vier Engel das aus den vier Wunden strömende Blut auf. In einem Schulbilde (um 1400, W.-R. 43) sind dieselben auf sechs gesteigert. Bei dem älteren Meister der heiligen Sippe (Kirche zu Kirchsahr bei Altenahr) fangen fünf Engel das Blut auf; zugleich erscheinen Engel und Teufel mit den Seelen der Schächer.[265]) Ähnlich auf einem böhmisch-westfälichen Bilde um 1380 (W.-R. 365). [Fig. 75.] Bei dem späteren Sippenmeister (Brüssel, Mus.) umschwirren die Engel in wohlgeordneten Scharen das Kreuz. Beim Bartholomäusmeister krabbeln 10 nackte Putten in kindlichem Gebaren in der Luft herum (W.-R.). Aber auch in anderen Teilen Deutschlands werden die Engel in dieser Darstellung beibehalten. Bei Schongauer (B. 25) schweben vier verhältnis-

mässig grosse Engel um den Heiland, deren einer in einem Kelche das Blut auffängt. Bei Schäufelein (Karlsruhe, Gem. Gal.) fliegen zwei klagende Engel um das Kreuz. Bei Apt (Augsburg, Gem. Gal. 89) umumschwirren ganze Scharen den toten Heiland.

Auch in den Niederlanden hat sich das Motiv bis tief in das 16. Jahrhundert gehalten, in dieser späten Zeit häufig mit einer formalen Abänderung: man lässt das Kreuz nur von drei Engeln umflattern, gibt aber dem einen zwei Kelche, so dass er zugleich das Blut der Seitenwunde und der rechten Hand auffängt. Dadurch kommt eine reichere Bewegung in die schwebende Figur.



(Fig. 75)

Jakob von Amsterdam (W.-R. 491); Scorel (? oder Henri Bles) (Antwerpen, Mus. 325); sogenannter Henri Bles (Nat. Gal.). Deutsche Parallele: Dürer (B. 11); Kreuzigungsbild in dem Missale des Neustifter Propstes Augustinus Posch (Innsbruck, Universitätsbibliothek cod. 100, f. 51);[266]) Meister des Todes Mariä (A. P. und Neapel, Mus.).

Nur vereinzelt kommt diese Anordnung in Italien schon im Quattrocento vor

Anonymes Bild eines Paduaner Meisters (Pesaro, Gal.); Bild der Sieneser Schule (Rom, Gal. naz.); Niccolò d'Alunno (Vatikan) und in dem erwähnten Bilde aus der Schule des Verrocchio (Kais. Friedr. Mus. 70a).

Meist hat sich Italien seit der Renaissance bei der Kreuzigung ohne Engel beholfen.

Keines der bekannten Bilder des Fra Angelico (San Marco), Perugino (Uffizien [267]) und S. Maria Maddalena dei Pazzi, Florenz), Signorelli (Florenz,

Akad.) weisen sie auf. Sie fehlen auch bei Mantegna (Louvre), wie in dem Londoner Skizzenbuche des Jacopo und dem Bilde des Giovanni Bellini (Venedig, Mus. Correr). Nur Verrocchio lässt auf seiner Kreuzabnahme (Venedig, Carmine) sechs aufgeregte himmlische Teilnehmer herbeistürmen. Auf einem Bilde seiner Schule (Kais. Friedr. Mus. 70 A.) schweben zwei Engel mit Gefässen herbei. Perugino bringt einmal seine beliebten symmetrischen Springengel mit Kelchen (Siena, S. Agostino). In Verwandtschaft mit Deutschland hat die Lombardei ganz spät die klagenden Engel gebracht: Luini (Lugano). Gaudenzio Ferrari gibt in seinem Turiner Bilde und einem zweiten zu S. Cristoforo in Vercelli das höchste Pathos der Klage. In Übereinstimmung mit dem Spätmotiv des Nordens lässt er den einen Engel zwei Kelche halten. [Fig. 76.] Ähnlich Ortolano (Rom, Borghese).

Michelangelo hat noch einmal aus der Schwermut seines Genius zwei Engel neben dem Gekreuzigten geschaffen (Zeichnung, Oxford). Sie schweben nicht herbei, sie halten nicht Kelche, sondern sehen aus den Wolken still mit aufgestützter Hand dem Ende der Tragödie zu. Der eine deutet nur leise auf den sterbenden Heiland.



(Fig. 76)

6. Engel am Grabe und Auferstehung.

Mit erstaunlicher Kühnheit hat die Kunst schon in ihren Anfängen das Mysterium der Auferstehung zu bilden gewagt, das der Evangelist nur andeutet, nie schildert.[268])

In einer Elfenbeintafel des Nationalmuseums wird die Auferstehung durch die Hand Gott Vaters, welche Christus in die Höhe zieht, symbolisiert. Der untere Teil der Tafel stellt den Besuch der Frauen am Grabe dar, vor welchem ein Engel sitzt, die Hand zum Sprechen erhoben.[269])

Es handelt sich um zwei getrennte Vorgänge am Grabe Christi, bei welchen die Anwesenheit des Engels nach dem Bibeltext einmal als möglich, das andere Mal als erforderlich erscheint: die Auferstehung und den nachherigen Besuch der heiligen Frauen. Sowohl die spätere altchristliche, wie die mittelalterliche Kunst hat sich nicht immer an die verbundene Darstellung beider Vorgänge gehalten, sondern die Geschichten meist getrennt erzählt: Sarkophagrelief in Mailand.[270])

Der Bibeltext der verschiedenen Evangelien weicht von einander ab. Bei Marc. und Matt. wird nur ein, bei Joh. und Luc. werden zwei Engel erwähnt. Von den erschreckten Wächtern spricht nur Matt. Auch die Angaben über die Besucher des heiligen Grabes sind verschieden in den Berichten.

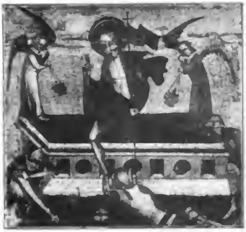
In der nordischen Kunst ist für die Auferstehung als Einzeldarstellung der offene Sarkophag typisch, aus welchem Christus tatsächlich heraussteigt, die Kreuzesfahne oder ein einfaches Kreuz in der Hand; ihm zur Seite in symmetrischer Anordnung zwei Engel. Eine Bereicherung erfährt die Darstellung meist durch die Grabeswächter, welche schon die altchristliche Kunst bildet.[270a])

So in dem erwähnten Elfenbeinrelief des Nationalmuseums. — Die nordische Kunst des späteren Mittelalters hat in ihrer kindlichen Weise diese Nebenfiguren durch ihre Kleinheit auch als solche gekennzeichnet, ja dieselben mitunter nur andeutungsweise als Köpfe gegeben: engl Brevier des späten 13. Jahrh., Stowe 12 (brit. Mus.). Das Grössenverhältnis der Engel ist schwankend.[271])

In der gotischen Kunst steht, sitzt oder kniet das typische Engelspaar meist auf dem Sarkophage selbst.

Beispiele: Frankreich: 13. Jahrh., Metalldeckel aus der Zeit des heiligen Ludwig, ms. lat. 8892 (bibl. nat.) — England: Tennyson-Psalter um 1284, ms. 24686 (brit. Mus.) und Brevier des späten 13. Jahrh., Stowe 12 (brit. Mus.); Psalterium zwischen 1310 und 1320, Arr. 83 (brit. Mus.) f. 133; Hours, Mitte des 14. Jahrh., Egg. 2781 (brit. Mus.) — Deutschland: Graduale des Johannes von Valkenburg, kölnisch um 1299 (Köln, erzbischöfl. Mus.). Selbst Ausgang des 14. Jahrhunderts auf einem Bilde der altkölnischen Schule (W.-R. 6) und am Clarenaltar stehen noch 2 kleine Engel auf den Ecken des Sarkophags. Ähnlich auf einem gleichzeitigen Bilde böhmisch-westfälischen (?) Ursprungs (W.-R. 366). [Fig. 77.]

Seltener kommt in der Auferstehung ein einzelner Engel vor, der auf das leere Grab deutet.



(Fig. 77)

Psautier de St. Louis, ms. 1186 (bibl. de l'ars.). In einem französischen Brevier kurz vor 1300 steht ein einzelner Engel auf dem Grabe, ms. 595 (bibl. de l'ars.).

Das spätere Mittelalter hat zu den allgemeinen Motiven des Anbetens und Auf-das-Grab-Weisens ein neues bezeichnenderes und lebhafteres gefunden. Es knüpft an die Worte des Matthäus an: „denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat herzu und wälzte den Stein von der Tür."

Der Engel schwebt jetzt vom Himmel herab und hebt den Grabesstein empor.

So auf deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts (Hamburg, Stadtbibl. in Scrinio 85 fl. 59).[272])

Wie für die Auferstehung der nordischen Kunst des späteren Mittelalters die Zweizahl der Engel gebräuchlich ist, so wird für den Besuch der Frauen am Grabe ein Engel die Regel, ebenso dort, wo beide Vorgänge in einer Darstellung vereint werden.

Perikopenbuch (München, Staatsbibl. clm. 15713, cim. 179) Anfang des 12. Jahrhunderts. Unten das offene Grab mit dem Engel in Sprechgebärde und mit dem Stabe, oben der auferstandene Christus, dessen Wundmale der ungläubige Thomas betastet.[273])

Im Anschluss an den Matthäustext[274]) kleidet man den Engel meist in ein weisses Gewand. Die Worte „seine Gestalt war wie der Blitz" hat eine naive Kunst durch rote Gesichtsfarbe wiederzugeben versucht.

Ingeborgpsalter (Chantilly); Graduale Cisterciense (Breslau, kgl. und Univ.-Biblioth. I f. 414).[275])

Während die altchristliche Kunst den Engel noch vor dem Grabesgebäude sitzen lässt, kommt daneben im frühen Mittelalter eine zweite Anordnung auf, die im wesentlichen mit der Anweisung des Malerbuches übereinstimmt,[276]) „ein geöffnetes Grab, und auf dem Deckel sitzt der Engel mit leuchtenden Gewändern; mit der einen Hand hält er einen Stab und zeigt mit der anderen das Grabtuch und Schweisstuch in dem Grabe."

Der Engel sitzt vor dem Grabesgebäude und zeigt auf das leere Grab: Karolingisches Elfenbein, ms. lat. 9453 (bibl. nat.).[277]) Ähnlich ein Elfenbein in Florenz (mus. naz., Samml. Carrand) und die Darstellungen im Perikopenbuch und im Sakramentar Heinrichs II., cod. lat. 4456 cim. 60 (München, Staatsbibl.) Anf. d. 11. Jahrh.[278])
Der Engel sitzt auf dem schräg auf den Sarg gelegten Deckel und zeigt auf das geöffnete Grab: Hs. der Bamberger kgl. Bibliothek, ed. V, 9[279]) (10. Jahrhundert), ebenso bei Meister Bertolt cod. VI, 55 (Benediktinerstift St. Peter, Salzburg, 11. Jahrh.).[280])

Das Grabesgebäude zeigt auch noch die italienische Kunst des 12. Jahrhunderts. Auf der Bronzetür des Bonannus am Dome zu Pisa sitzt der Engel mit dem Stabe in der Hand noch auf dem geschlossenen Sarkophage, der in dem Grabestempel steht. Auf der Bronzetür zu Benevent dagegen hat er sich bereits auf dem geöffneten Sarkophage im Grabesgebäude niedergelassen.

Das 13. Jahrhundert setzt auch bei dem Besuch der heiligen Frauen mit einer neuen Erfindung für den Engel ein.

Die Versuchung liegt nahe, sich jedes dramatische Motiv in der Kunst unter der Anregung des geistlichen Schauspiels zu denken. Sollte aber nicht in einer Zeit, wo in der bildenden Kunst alles nach neuem Ausdruck und bewegterem Leben ringt, auch hier der erste Schritt geschehen sein? Schon bei der Auferstehung wurde der Engel lebhafter. Er schwebt herab und hält den Sargdeckel.

So wird auch der Engel, der den heiligen Frauen begegnet, ausdrucksvoller bewegt: er zeigt nicht nur auf das Schweisstuch, sondern er hält es ihnen entgegen.

Psalterium der heil. Elisabeth (Cividale, Mus.); Psalterium nocturnum (Breslau, kgl. Univ.).[251]) Auch in der englischen Kunst des frühen 14. Jahrhunderts kommt das Motiv vor: Psalter 2B. VII (brit. Mus.).

Eine kleine Veränderung, die der Engel sich erlaubt, ist das Vertauschen des steifen Szepters gegen den stimmungsvolleren Palmenzweig.

Engl. Psalter zwischen 1310 und 1320, Arr. 83 (brit. Mus.). Somme le roi um 1311, ms. 6329 (bibl. de l'ars.) f. 4. Mitunter hält er auch kein Attribut, sondern zeigt lebhaft mit beiden Händen. Orationes des 14. Jahrhunderts flämischen Ursprungs, ms. 2449 (brit. Mus.). Von den auch im Süden seltenen Fällen, wo zwei Engel anwesend sind, bietet der für die Ikonographie so anregende Leuchter von Gaeta ein anziehendes Beispiel. Ein Engel sitzt am offenen Grabe, ein anderer steht dahinter und spricht zu zwei der herannahenden Frauen, während Maria sich herabbeugt und den Heiland selbst sucht.[252])

Das italienische Trecento hat den Ostermorgen mit künstlerischer Freiheit behandelt und keine feste Schablone geschaffen. Der Elfenbeinschnitzer, der Miniator des Mittelalters schritt, beengt durch sein Format, gern zu einer Teilung der verschiedenen Szenen. Dem italienischen Fresko stand für die Vereinigung der Vorgänge eine grosse Wandfläche zu Gebote.

Sowohl der Meister der spanischen Kapelle, wie Niccolò di Pietro Gerini (Pisa, Kapitelsaal des heil. Bonaventura) haben den auferstehenden Christus mit dem Besuche der heiligen Frauen am Grabe und der Magdalenenszene vereint.

Die symmetrischen, anbetenden Engel neben Christus auf dem Sarkophage gehören nicht zum Typus der Auferstehung in Italien.

Wohl kommt auch hier die Form vor, in welcher der Heiland mit einem Fusse aus dem Grabe steigt: Traini (Pisa, Campo Santo); Gerini (ebenda, Kapitelsaal des Bonaventura). Aber der Künstler hat sich hier entweder die Engel ganz geschenkt (Gerini), oder er gestaltet das Motiv des herab-



(Fig. 78)

schwebenden Engels, der den Stein fortwälzt, freier und reicher. Er lässt von links zwei Engel herzufliegen, die den Grabesstein halten. Gleichfalls von links sehen zwei Engel in der eigentümlichen vogelartigen Bildung des Campo-Santo-Meisters in der Luft anbetend der Auferstehung zu.

Das italienische Trecento mit seinem feinen Gefühl für das Wunder verschmäht die realistische Schilderung des Aus-dem-Grabe-Steigens und bringt in den meisten Fällen das feierliche Emporschweben.

Taddeo Gaddi, Malerei in einem Vierpasse (Florenz, Akad.). Hier wird das Wunder nicht durch Herabwälzen des Steines durch einen Engel angedeutet, sondern Christus schwebt über einem geschlossenen Sarkophage.[283])

Einen schwebenden Christus wird man gern mit schwebenden Engeln umgeben.

Auch bei dem Besuch der Frauen am Grabe fehlt dem italienischen Trecento das eintönige Schema; jeder Künstler hat den Gegenstand abweichend behandelt.

Duccio (Siena, Domopera) hat hier nichts Neues geschaffen, sondern an die alte Überlieferung für den Engel angeknüpft. Das Grabesgebäude ist auch bei ihm verschwunden. Der Engel sitzt auf dem schräg über das Grab gelegten Deckel, in der einen Hand hält er das Szepter, mit der anderen weist er auf das leere Grab. Links nahen die Frauen, die Wächter fehlen. Giotto hat diese Szene nicht behandelt, dagegen zweimal die Engel am Grabe mit der noli me tangere-Szene vereint. Sowohl in Assisi wie in Padua wählt er in Anschluss an Lucas und Johannes und in Übereinstimmung mit dem Malerbuche zwei Engel. Beide sitzen auf dem Rande des Sarkophags (nicht, wie das Malerbuch vorschreibt, in demselben). Sie sind mit künstlerischer Freiheit unsymmetrisch angeordnet: der vordere im Profil zeigt auf das leere Grab, während der andere in Vorderansicht nur den Stab hält. Sowohl die Engel wie die schlafenden Wächter, — diese kennt nur das Arenabild — sind in natürlicher Grösse dargestellt. In ähnlicher Weise hat auch der Meister in der spanischen Kapelle die beiden auf dem Grabe sitzenden Engel gegeben. In Orcagnas Frauen am Grabe (Nat. Gal. 576) sitzt nur ein Engel mit der Verkündigungsgebärde auf dem offenen Grabe, während ein zweiter dahinter steht und die Sargplatte hält. In Lorenzo Monacos gleicher Darstellung (Louvre) stehen beide Engel hinter dem schräg orientierten offenen Sarge, links nahen die Frauen; der abgenommene Sargdeckel lehnt seitwärts. Der vorderste der beiden Engel weist mit dem Finger nach oben. Fra Angelico gibt in San Marco noch den auf dem Sargrande sitzenden Engel, der mit der Rechten auf das leere Grab zeigt, mit der Linken nach

oben weist. [Fig. 78.] In dem Bilde der Akademie zu Florenz sitzt der Engel mit Sprechgebärde in dem geöffneten Felsengrabe.

Das italienische Quattrocento verzichtet auf die Szene der Frauen am Grabe.

Ausnahme: Francesco Mantegna (Nat. Gal.).

Das Noli me tangere wird jetzt und künftig auf Christus und Magdalena beschränkt.

Lorenzo di Credi (Uffizien); Tizian (Nat. Gal.).

Für die Auferstehung kommt noch einige Male der aus dem Grabe steigende Heiland vor,

Piero della Francesca (San Sepolcro, Gal. com.); Niccolò d'Alunno (Nat. Gal.),

um endgültig durch den über dem Grabe schwebenden Christus verdrängt zu werden.

Bei Jacopo Bellini (Skizzenbücher) schwebt der Heiland über einem geschlossenen Sarkophage, bei Giovanni Bellini (?) über einem offenen Felsengrabe (Kais. Friedr. Mus.), über dem offenen Sarge bei Raffaellino del Garbo (Florenz, Akad.), Domenico Ghirlandajo (Kais. Friedr. Mus.) und Luca della Robbia (Florenz, Dom).

Das italienische Quattrocento scheidet die Engel meist von der Auferstehung aus.

Nur ausnahmsweise tauchen sie als verherrlichende Begleitfiguren neben Christus in der Luft auf: Perugino (Vatikan).

Die Hochrenaissance vereinfacht den Vorgang noch durch Fortlassen der Hüter.

Leonardo (?) (Kais. Friedr. Mus.); Tizian (Brescia, S. S. Nazaro e Celso).

Der Norden hat während des 15. Jahrhunderts den Engel bei der Auferstehung gern in dem Augenblicke dargestellt, in welchem er die Grabesplatte abwälzt. Das sagte einer Kunst und einem Zeitalter zu, das sich statt nach stiller Anbetung nach Tätigkeit und Bewegung sehnte.

Ein Alabasterrelief des Nationalmuseums (K. VI 412), das etwa um 1400 entstand, zeigt, wie Christus aus einem schräg stehenden Sarge steigt, dessen Deckel ein Engel hält. Vier Engel tragen den Sarg-



(Fig. 79)

deckel auf einem westfälischen Bilde des 15. Jahrhunderts (Braunschweig, Gem. Samml. 8). Bei Schongauer (B. 9) hält ein lieblicher Engel den schweren Deckel am Griffe. Auf einem Altarflügel des Schöppinger Meisters (Schöppingen, Pfarrkirche) steht der Engel hinter dem Sarge und fasst den Deckel. Bei Memling (Wien, Gem. Gal. und Louvre) schwebt der Engel, der den Deckel hebt; [Fig. 79] desgleichen auf einem vielteiligen Bilde des 15. Jahrhunderts im Querschiff des Frankfurter Doms. Roger van der Weyden kommt wieder auf das Motiv der Anbetung zurück. Entsprechend der lebhaften Sprache seiner Zeit gibt er den Engel in einer Augenblicksbewegung: der Engel ist im Begriff, auf dem schräg gelegten Sargdeckel niederzuknien (Prado).

Nächst dem Fassen des Sargdeckels hat der Engel auch das Halten des Leichentuches aus der Darstellung der Frauen am Grabe in das Auferstehungsbild herübergenommen.

Ein schwebender Engel mit dem Leichentuche kommt auf einem fränkischen Bilde der Augsburger Galerie vor (No. 132) um 1480. Bei Wolgemut (A. P. 129) hält der Engel das Leichentuch, während er hinten auf dem Grabesdeckel kniet. Ähnlich bei Schüchlin (Tieffenbronn).
Daneben findet man noch vereinzelt die alten Motive des Anbetens und Auf-das-Grab-Hinweisens. Bei Hans Pleydenwurff (Augsburg, Gem. Gal. 131) schwebt der Engel mit betend gefalteten Händen über dem Grabe, vor dem Christus steht; einer der Kriegsknechte schaut zu ihm empor. Bei dem Meister des Hausbuches (Sigmaringen, fürstl. Gal.) fliegt er mit dem Stabe und weisender Gebärde über dem versiegelten Sarkophage.

Durch das häufige Vorkommen des verschlossenen Sarkophags in Deutschland beschränkt sich von vornherein das Eingreifen des Engels. Seine Anwesenheit erübrigt sich hier, da die Vorstellung des Wunders auch ohne sichtlichen Eingriff des Himmels kräftig wirkt. Im Anschluss an die Gotik schildert auch das beginnende 15. Jahrhundert den aus dem Grabe steigenden Christus.[284])

Der kindliche Sinn eines Pfenning lässt Christus selbst mit dem Bein durch den geschlossenen Steindeckel steigen: Tucher Altar (Nürnberg, Frauenkirche).

Erst die fortgeschrittene Kunst bringt im Norden wie in Italien den auferstandenen statt des auferstehenden Christus. Nur steht er im Norden neben dem geschlossenen oder geöffneten Grabe und später auf dem geschlossenen Deckel. Bei Multscher sitzt er sogar darauf (Kais. Friedr. Mus.).

War die Anwesenheit des Engels bei der Auferstehung nie Bedingung gewesen,

Multscher (Kais. Friedr. Mus. und Stertzing, Rathhaus); Herlin (Nördlingen, Dom),

so verschwindet er völlig in der Renaissance.

Vergeblich suchen wir bei beiden Holbein Engel in der Auferstehungsszene. Auch Schaffner in seinem grossartigen Bilde in der Gemälde-Gallerie zu Stuttgart, der den Besuch der Frauen mit der Auferstehung vereint, weiss ohne himmlisches Beiwerk zu wirken. Dürer kommt in seinen späteren Darstellungen des Vorgangs ohne Engel aus (kl. Holzschnittpass. B. 45 u.

Kupferstichpass. B. 17), während er in der grossen Passion (B. 15.) Christus mit Cherubimköpfchen umgibt und in einer gleichzeitigen Zeichnung (L. 520 um 1510) den Auferstandenen in einer Mandorla von anbetenden Engeln zum Himmel schweben lässt.

Die nordischen Länder haben das Thema der Marien am Grabe mit Vorliebe bis in die Renaissance behandelt.

Den bekannten Grundaccord schlägt Jan van Eyck an (Cook, Richmond):[234a)] ein Engel sitzt auf dem Rande des offenen Sarkophags rechts, mit der Gebärde des Weisens. In der Linken hält er den Stab. Von links nahen drei Frauen. Drei Wächter liegen schlafumfangen.

Wenn die noch auf der Miniatur fussende Kunst des 14. Jahrhunderts die Auferstehung gern von dem Besuch der Frauen am Grabe trennt,

Meister vom Ausgang des 14. Jahrhunderts (W.-R. 6),

so bringt das 15. Jahrhundert hier dieselbe Erscheinung wie in Italien das Trecento: die Vereinigung der beiden Vorgänge.

Oft erscheinen die heiligen Frauen als Andeutung im Hintergrunde des Auferstehungsbildes; so bei Hans Pleydenwurff (Augsburg, Gem. Gal. 131) und dem fränkischen Bilde (daselbst 132), so auf dem Altarschrein aus Bamberg (germ. Mus.) und dem Schreyerschen Grabmale Adam Krafts. Der Meister der Lyversbergschen Passion (W.-R. 154) hat beide Vorgänge gleichzeitig behandelt. Der Engel steht hier im Sarkophage selbst und hält den von links nahenden Frauen das Leichentuch entgegen.

Auch die eindringende Renaissance hat diese letzte Erfindung des Mittelalters, den Engel mit dem Schweisstuche, beibehalten und sie nur in ihrem Geiste umgestaltet.

Altdorfer verwendet sie in einem Bilde der alten Pinakothek für seine Putten (Rückseite der Verherrlichung Mariä). Er rückt den Sarkophag in den Vordergrund. Zwei nackte Putten haben es sich darin bequem gemacht; einer hat sich an den Rand gesetzt und wendet uns ungeniert den Rücken. Sein kleiner Freund steht im Grabe und zeigt den nahenden Frauen das Tuch. Hans Baldung lässt seine Putten förmlich mit dem Tuche im Sarkophage herumspielen (Karlsruhe, Gem. Gal.). Bei Pencz (B. 46) sitzt ein Engel auf dem Sargdeckel und streckt seine Hände in Sprechgebärde den nahenden Frauen entgegen.

Ganz abweichend von der üblichen Bewegung kommt der Engel auf einem geschnitzten Schrein eines Brüsseler Künstlers aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor. Er steht halb knicksend auf dem schräg herübergelegten Deckel des Sarkophags, die Hände zu andächtigem Grusse über der Brust gekreuzt (Brüssel, mus. des arts dec. 9944). Es ist die höfliche Gesinnung des Niederländers, die sich in dem Engel ausdrückt, der die nahenden Frauen mit einer Verbeugung begrüsst.

7. Mariä Tempelgang.

Die Legende erzählt, dass die dreijährige Maria von ihren Eltern nach Jerusalem gebracht wurde, um zum Tempeldienst erzogen zu werden. Als man die Kleine auf den ersten Absatz gestellt hatte, stieg sie ohne jede Hilfe die fünfzehn steilen Stufen hinan.[256]) Nichts meldet hier das sichtbare Eingreifen des Himmels. Die italienische Kunst von Giotto bis auf Tintoretto hat sich auch stets an den Wortlaut der Legende gehalten; auch in der deutschen Kunst schreitet Maria fast immer allein zum Tempel hinan.

Den Eingriff des Himmels deutet einmal die deutsche Kunst des Mittelalters an. Im Perikopenbuch wird ein Engel sichtbar, der von oben herabschwebt und einen Reif über dem Kopf des Mädchens hält.[257])

Die niederländische Kunst zeigt sichtbar die überirdische Hilfe in Gestalt des Engels.

In dem Triptychon aus der Schule Rogers (Brüssel, Mus. 552) geleitet ein Engel die kleine Maria die Stufen hinan. Andere Beispiele: Schnitzaltar eines Brüsseler Künstlers des 15. Jahrhunderts (aus italienischem Privatbesitz, jetzt im Hôtel de Ville zu Brüssel), Schnitzaltar des 16. Jahrhunderts von Passier Borremanns (Lambeck, Notre Dame)[258]) sowie ein Bild im Eskurial von einem Nachfolger Rogers.

Wo wir in Deutschland auf diese Darstellungsart stossen, müssen wir niederländischen Einfluss annehmen,

so in dem Bilderzyklus des 15. Jahrhunderts aus der Carmeliterkirche in Frankfurt (jetzt im histor. Mus.). Auf dem Seitenflügel eines Altarbildes mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Anna (Soest, Wiesenkirche) hat ein westfälischer Maler von 1473, der unter dem offenbaren Einfluss des Flémaller Meisters steht, den Engel der Maria nicht als Begleitung beigegeben, sondern lässt ihn oben im Tempel das Kind erwarten.

8. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.

Wie die Flucht nach Ägypten, so ist auch die Ruhe auf der Flucht nur selten in Italien, auch dann meist in den nördlichen Gegenden — vielleicht unter deutscher Anregung — behandelt worden. Die gleiche künstlerische Umbildung der apokryphen Erzählung spricht für solche Übertragung.

Das Evangelium der Geburt der Maria und der Kindheit des Erlösers erzählt: Als die heilige Familie am dritten Tage der Flucht nach Ägypten unter einem Palmbaum rastete, befahl Jesus dem Baume, seine Zweige zu neigen, um seine Mutter zu erquicken. Am nächsten Tage beauftragt Jesus die Engel, zum Andenken einen Zweig der Palme in das Paradies zu pflanzen. „Der Engel des Herrn erschien und flog mit einem Zweige gen Himmel.“ [259]) Solario (Poldi-Pezzoli) und Correggio (Uffizien) haben ganz auf die Engelsepisode verzichtet.

Wo ein nordischer oder ein italienischer Künstler die Engel in die Geschichte einführt, vereinigt er gern das Nacheinander der Erzählung zu einer Darstellung:

die Engel erscheinen stets in der Mehrzahl, um die Palmenzweige zu pflücken und in den Himmel zu tragen.



(Fig. 80)

So geschieht es bei Schongauer (B. 7) durch winzige Englein, die in den Zweigen hocken. Schongauer hat hier die Ruhe auf der Flucht noch mit der Reise selbst verquickt: Maria rastet auf dem Rücken des Esels. Baldung Grien hat auf seinem Freiburger Hochaltar die beiden Aufgaben noch mehr verwischt. Joseph und der Esel, der Maria trägt, sind schreitend dargestellt; im Hintergrunde die Palme, von der kleine Putten sich bemühen Zweige abzubrechen. Einer hat es sich gar hinter Maria auf dem Rücken des Esels bequem gemacht; er zerrt den Ast zu dem neugierig sich umwendenden Christuskinde hinunter. Correggio hat in der Madonna della Scodella (Parma, Gal.) das Motiv der Engel, welche mit dem Zweige zum Himmel fliegen, übernommen. [Fig. 80.] In ähnlicher Weise wird die Geschichte durch Bonifacio Veronese (Pitti) und selbst noch in den kommenden Jahrhunderten durch Annibale Caracci (Pitti) erzählt.

Ein später Nachfolger Tizians hat die Legende anders geschildert (Prado 472).[285a]

Der kleine Johannesknabe hat die heilige Familie begleitet, er läuft zum Jesuskinde, sein Kleidchen und die Hände voller Früchte, die er dem Spielgefährten anbietet. Ein erwachsener Engel, der nicht mehr auf den Baum geklettert ist, sondern, seinem Alter angemessen, sittig daneben steht, bricht noch mehr der goldenen Früchte. Die ursprüngliche Palme hat der Maler hier in einen Obstbaum verwandelt.

Gaudenzio Ferrari hat die eigentliche Reise unter reichlicher Engelsobhut geschildert (Como, Dom).

Ein Engel fliegt dem Zug voraus und weist den Reisenden den Weg, ein erwachsener Engel führt eigenhändig den Esel; andere Engel begleiten die Wandernden oder schauen als Köpfchen aus den Wolken. Eine Erinnerung an das Motiv aus der Ruhe auf der Flucht ist geblieben: die Erquickung des Kindes durch eine Frucht. Ein Engel (oder der Johannesknabe) überreicht sie dem kleinen Christus.

Dürer hat nur die Reise nach Ägypten (B. 89) und eine von ihm selbständig gedichtete Familienszene „Aufenthalt in Ägypten“ (B. 90), diese unter reichlicher Verwendung von Engeln, gegeben. Die Ruhe auf der Flucht schildern Altdorfer und Cranach.

Was ist aber von der eigentlichen apokryphen Erzählung geblieben?

Cranach hat in zwei Holzschnitten (B. 3 u. B. 4) und in dem Bilde des Kais. Friedr. Mus. die Ruhe auf der Flucht dargestellt. Es ist nur eine

heilige Familie zu sehen, die in einer Landschaft Rast gemacht hat, und ausgelassene Putten, die allerlei Kurzweil treiben. In B. 4 tanzen die Putten einen Reigen, [Fig. 81] in B. 3 erinnert wenigstens noch die Palme an die Legende. In dem Berliner Bilde haben wir die Lichtung eines deutschen Waldes, in der sich ein fröhliches Stück Kinderleben abspielt. Nackte und fein geputzte Englein sind herangekommen, das Christkind zu unterhalten. Nicht einmal das Anbieten von Früchten ist vom ursprünglichen Motiv gewahrt: der kleine Putto bringt Jesus Blumen zum Spielen. Bei Altdorfer (Kais. Friedr. Mus.) hat die Familie dann gar auf einem Marktplatz an einem Brunnen Rast gemacht. Doch hat sich von dem alten Motiv noch ein Rest erhalten in der Tätigkeit des Joseph, welcher der Maria Kirschen bringt.

In Altdorfers im Wasser schwimmenden und plätschernden Putten — ein Paar sitzt sogar musizierend auf dem Brunnenrande, — wird man nur schwer die Abkömmlinge der palmentragenden Engel der Legende erkennen.



(Fig 81.)



(Fig. 82)

9. Tod Marias.

Zweimal erwähnt die Legende die Anwesenheit der Engel bei dem Tode der Jungfrau. Als Christus die Sterbende besucht, übergibt er ihre Seele den Engeln, die sie zum Himmel tragen. Ein zweites Mal erscheint Christus den Jüngern nach der Bestattung im Tale Josaphat, wohin sie die Tote auf sein Geheiss gebracht haben. Hier erweckt Christus den Leib, während er dem Erzengel Michael befiehlt, die Seele zurückzuholen. Jetzt kehrt die Seele in den Leib zurück, und Maria wird endgültig von den Engeln in den Himmel gehoben.[289])

Schon die ravennatische Kunst des 10. Jahrhunderts zeigt uns Christus mit der Seele am Lager der verstorbenen Maria: Elfenbeinreliefs des Museums von Ravenna. Im 12. Jahrhundert mehren sich die Beispiele: Handschrift der Salzburger Schule, ms. lat. 15903, cod. 81 V (München, königl. Bibl.); Elfenbeintafel (musée de Cluny, 1049). Eine reichere Auffassung zeigt die Erztür am Baptisterium zu Pisa: Christus hält das Seelchen in der Hand; ein Engel schwebt darüber, es in Empfang zu nehmen. Nur zwei Engel mit der schwebenden Seele über einer thronenden Madonna zeigt Notre Dame in Rheims (12. Jahrhundert).
In Deutschland weist das 13. Jahrhundert den Engel auf, der selbständig die Seele gen Himmel trägt: Elfenbeinrelief zu Klosterneuburg.
Das italienische Trecento bringt die höhere und reichere Auffassung des Gegenstandes. Avanzi (Padua, S. Michele) trennt das irdische und das himmlische Ereignis: Christus oberhalb der Toten mit der Seele in einem Kranze von Cherubim. Rechts und links unten neben den Aposteln, die im Kreise die Tote umgeben, stehen leuchtertragende Engel. Ähnlich: Taddeo di Bartolo (Siena, Akad.). [Fig. 82.]

Das italienische Quattrocento hat sich im Gegensatz zu Deutschland wenig mit dem Tode der Maria beschäftigt. — Das Cinquecento gibt ihn gänzlich preis. Wo die Frührenaissance den Gegenstand behandelt, gestaltet sie ihn um. Trat

Christus anfangs an das Sterbebette, schwebte er in der späteren Auffassung noch mit der Seele über der Toten, so scheidet die italienische Renaissance den himmlischen Seelenträger ganz aus und schaltet dafür ein anderes überirdisches Begebnis ein,[290]) die Gürtelspende oder die Krönung oder die einfache Assunta.

Ausnahmen: Mit dem naiven Realismus des Quattrocento hat Nelli im Palazzo governativo zu Foligno das Thema gepackt. Christus, von einer Menge von Engeln begleitet, trägt hier wirklich die Seele von dannen. Der ganze himmlische Schwarm fährt höchst ungeniert zum Bilde heraus und zeigt den würdigen Aposteln nur den Rücken. — Bei Carpaccio (Wien, Akad. 49), wo noch Christus mit der Seele in einer Cherubglorie erscheint, knien unten drei Engel zu Häupten der toten Maria (ähnlich das Bild im Athenäum von Ferrara, nur fehlen die knienden Engel). Fra Filippo gibt über der Bahre die Gürtelspende (Spoleto, Dom); Castagno bringt in einem verschollenen Bilde aus S. Maria nuova in Florenz und Ghirlandajo in S. Maria novella die Assunta. Aber auch hier fehlen die Engel nicht auf Erden. Von Castagno berichtet Vasari, dass unter den Aposteln, welche die tote Maria umgeben, einige Engel waren, „che tengono lumi accesi“.[291]) Und in Ghirlandajos Fresko sind unter der grossen Zahl von irdischen Teilnehmern, die sich ausser den Aposteln eingefunden haben, in freier Weise Engel eingestreut.

Die Engel verschwinden erst gänzlich aus der Gruppe der Leidtragenden und Apostel bei der völligen Wandlung des Themas durch die Renaissance. Die Kunst will nicht mehr die tote, sondern die auferstandene Maria. Unten der leere Sarkophag, oben die Krönung oder Himmelfahrt. Damit ist Erde und Himmel geschieden, und die Engel bleiben in ihrer Region.

Viel früher als Italien hat der Norden den Tod Marias mit der Auferstehung, ja mit der Krönung vereint. Frankreich setzt hier mit einem wichtigen Blatte ein: Zeichnung des Louvre (Inventar 9832).[292])

Unten die tote Maria, von Aposteln und kerzentragenden Engeln umgeben. Darüber wird die Auferstandene von hilfreichen Engeln in die Höhe getragen; ganz oben die Krönung durch Gott Vater und Christus.

Wie hier so hat auch sonst die Kunst diesseits der Alpen die Engel als Chorknaben bei der Darstellung des Todes Marias verwendet.

Am Portal der Martinikirche zu Braunschweig (um 1350) kniet ein Engel mit dem Weihkessel vor der Bahre; zwei andere fliegen von oben herab, um die Seele in Empfang zu nehmen, die Christus im Arme hält.

Neben dieser feierlichen Auffassung tritt die speziell nordische Empfindung für das Intime hervor: die Engel treten in innige persönliche Beziehung zu Maria; sie legen selbst Hand an und leisten ihr den letzten Dienst.

Engel senken eigenhändig die Tote in den Sarg (Paris, Notre Dame; Rheims, Kathedrale). [Fig. 83.] Auf dem Jacobusaltar der Wiesenkirche (Soest) drücken drei Engel der Entschlafenen die Augen zu.[293]) Ein späterer Soester Maler nach 1422 (Münster, Kunstverein) hat dies Motiv aufgenommen und es

reicher ausgestattet. Sieben Engel umgeben die Jungfrau, von denen der eine ihr die Augen zudrückt, während ein anderer ihr den Mund schliesst. Noch ein spätes Werk der Lübecker Plastik: Diptychon aus dem Chor der dortigen Marienkirche (um 1494) greift auf das Motiv zurück; ein einzelnes Englein schliesst der Maria die Augen.[294]) In der ergreifenden Gruppe des Würzburger Doms (um 1460), welche die kommende Blüte der einheimischen Plastik ahnen lässt, sind die winzigen Englein, welche die Madonna umgeben, mit ihr weit inniger verschmolzen, als dies je eine italienische Komposition versucht hat. Herlin hat den Gegenstand durch eine kleine Zufügung bereichert (Jakobskirche, Rothenburg). In alter Weise stehen zwei Engel zu Häupten des Bettes, während an dem unteren Ende zwei andere statt der üblichen Kerzen oder Räuchergefässe ein aufgeschlagenes Gebetbuch halten.



(Fig. 83)

Der Tod der Maria bleibt bis in das Cinquecento hinein ein Lieblingsstoff deutscher und niederländischer Kunst. Einerseits wird nur die Sterbende im Kreise der Apostel gegeben, wie in der Würzburger Gruppe,

Abwandlung des Themas durch Schongauer, Wolgemut, Dürer, Joos van Cleef, Quentin Matsys,

andererseits verzichtet man im Gegensatz zu Italien bis in die Renaissance nicht auf die Verbindung von Himmel und Erde.

Die in Italien übliche trecentistische Form gibt Meister Berthold (Nürnberg, St. Lorenz, Führer 11): oben schwebt Christus in einer Glorie von zehn anbetenden Engeln mit der Seele (1434). Die höhere Stufe zeigt ein Bild der Londoner National-Gallery 493: Christus erscheint oberhalb der Toten, begleitet von Engeln, welche das Tuch ausbreiten, um die Seele zum Himmel zu tragen.[295]) [Fig. 84.]



(Fig. 84)

Die bildende Kunst des Mittelalters begnügt sich nicht mit der legendaren Überlieferung, sondern macht die Engel selbständig zu Teilnehmern des irdischen Vorgangs. Mit Räuchergefässen und Kerzen umgeben sie gleichsam als Chorknaben das Sterbebette, oder sie sind auch nur in einfacher Anbetung den Aposteln zugesellt.

Im Mosaik von S. Maria in Trastevere bedeuten die beiden neben Christus stehenden Engel nur eine Gefolgschaft seiner Majestät. Auch in Duccios Bild (Siena, Domopera) haben sich die zwei Reihen anbetender Engel, von denen einer ein Rauchfass schwingt, noch direkt um Christus geschart, dessen nächstes Gefolge vier Cherubim bilden.

Das spätere Trecento hat dann die Engel seitlich oder in den Vordergrund des Bildes geschoben und mit den jetzt die Sterbegebete verrichtenden Aposteln in engen Zusammenhang gebracht.

Taddeo di Bartolo (Pisa, S. Francesco): zu beiden Seiten der Toten stehen Engel mit Kerzen und Rauchgefässen. Ähnliche Bilder von ihm in Siena, Palazzo pubblico und in der dortigen Akademie (II, 76). [Fig. 82.] Spinello Aretino (daselbst II, 70): zwei Engel knien vorn zu Häupten der Madonna mit Leuchtern.

Eine Bereicherung durch obere Engelscharen erfuhr die Darstellung, als Christus nicht mehr unten an das Bett der Maria trat, sondern, von Engeln oder Cherubim umgeben, über dem irdischen Vorgang mit der Seele der Toten schwebte.

Die grösste dichterische und künstlerische Umgestaltung erfuhr das Thema durch van der Goes (Brügge, Mus.).

Christus, den ein unabsehbares Heer von Engeln begleitet, breitet die Arme nach Maria aus, um die Seele, die hier nicht mehr bildlich dargestellt wird, zu empfangen. Er zeigt dabei die Wundmale.

Die deutsche Renaissance kann sich nicht so leicht von dem Seelchen trennen. Nur wird dies jetzt nicht mehr als ganz junges Kind, sondern als kleines Mädchen oder Jungfräulein dargestellt.[296])

Schaffner (A. P.) lässt die zu einer jungen Dame herangewachsene Seele unter grossem Jubel von nackten Putten zu Christus tragen. [Fig. 85.] Unter der munteren Schar schwingt ein bekleideter Engel das Räuchergefäss und leitet so zu der unteren Gruppe der sterbenden Maria über. Haben wir in der Gruppe der heraufgetragenen erwachsenen Seele auch in der Komposition eine Art Himmelfahrt, so hat Strigel (Strassburg, Mus.) sogar eine Krönung der Seele vorgenommen: über dem Sterbebette erscheint Christus; auf dem linken Arm hält er die kleine Maria, rechts in der erhobenen Hand die Krone.



(Fig. 85)

Schlussbetrachtung.

Den Weg, den wir während vieler Jahrhunderte an der Hand des Engels durch die Länder zurückgelegt haben, führt auf einen Aussichtspunkt von weiter geschichtlicher Perspektive:

Die ikonographischen Merkmale einer nördlichen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts sind nur teilweis eine Neuerung der Gotik. Den frischen Zweig in der Verkündigung zwischen Maria und dem Engel kannte schon Bonannus da Pisa. Der aufgerichtete Flügel des Gabriel, der dem deutschen Verkündigungsengel stets etwas Eiliges verleiht, ist ein archaisches Erbteil. Der Engel, der bei der Taufe Christi in der deutschen Kunst unentwegt das Hemd des Erlösers hält, findet sich schon in der byzantinischen Miniatur. Noch die altkölnische Kunst des 14. Jahrhunderts kommt auf die altbyzantinische symbolische Darstellung Gott Vaters bei dem Gebet auf dem Ölberg zurück. Das uralte Motiv aus der Zeit der Merowinger „Engel und Teufel als Seelenträger“ hat Deutschland bis in die Renaissance herübergerettet. Ja selbst ein Künstler des ausgeprägten 16. Jahrhunderts wie Schaffner, lässt nicht die Assunta von Engeln begleiten, sondern die Seele Marias durch sie in den Himmel befördern.

So hat gotisches Empfinden im Norden nicht immer mit den frühen mittelalterlichen Erinnerungen gebrochen, sondern sie treuer als Italien bewahrt.

War der Norden einerseits ein Speicher uralter Motive, so hat er von seinen eigenen freigebig dem Süden geschenkt.

Vereinzelt ist die nordische Ausstattung des Engels nach Oberitalien gedrungen: hier schmückt das Kreuz sein Haar und bei der Verkündigung trägt er den vom Spruchband umwundenen Stab. Hier bringt er dem leidenden Heiland den Kelch mit dem Kreuze und leiht als Gefährte dem Christuskinde sein Musikinstrument. Selbst Beschäftigungen häuslicher und niedriger Natur mutet Norditalien, in Wahlverwandtschaft mit deutschem Gefühl, dem Himmelsboten zu: die Engel lassen sich herab, Ochs und Esel zu füttern. Der lebende Schmerzensmann, die Engel mit den Passionswerkzeugen, die Himmelfahrt der Magdalena, die Krönung der Maria durch Gott Vater und Christus, die Ruhe auf der Flucht — alle diese Darstellungen hat Norditalien, wohl im Anschluss an deutsches Wesen, vorwiegend ausgebildet.

Vielleicht, wenn wir den Vergleich zwischen Nord und Süd auch in anderen Darstellungskreisen ziehen, lautet die allgemeine Lösung: die Alpen sind nur die Grenze für das Formgefühl in der Kunstgeschichte; für die Wahl der Stoffe und ihre geistige Ausgestaltung bilden sie die Brücke.

Anmerkungen.

1. J. G. V. Engelhardt, Die angeblichen Schriften des Areopagiten Dionysius. 2 T. Sulzbach 1823. II. T. Von der himmlischen Hierarchie.

2. Mos. I, 19, 1 ff., Mos. I, 22, 11 und Mos. II, 14, 19.

3. Dt. XXXIII, 2.

4. Jos. V, 13–15.

5. Dillmann, Das Buch Henoch. Leipzig 1853. S. 194 zu c. 61, 10.

6. Ephes. I, 21. Coloss. I, 16.

7. Borberg, Apokryphe Evangelien. Stuttgart 1841. S. 118. „und alle Engel jeglichen Ranges mögen wandeln mit der Seele meines Vaters Joseph."

8. Kraus, Lehrbuch der Kirchengeschichte. Trier 1896. S. 201.

9. Honorius. Spec. ecc. (migne p. 1014).

10. Pfeiffer, Berthold von Regensburg. Wien 1862. I., X. Pred., S. 140 ff.

11. Hiltgart Schottmüller, Hieronymus Savonarola. Predigten ausgewählt und übersetzt. Berlin 1901. Predigt von der Busse. S. 36.

12. Mos. XVIII, 2 und Luc. XXIV, 4.

13. Marc. XVI, 5.

14. Borberg, a. a. O. S. 244 und S. 264.

15. Schwane, Dogmengeschichte. Münster 1869. S. 299.

16. Pfeiffer, a. a. O. I, S. 98.

17. Pfeiffer, Deutsche Mystiker d. XIV. Jahrhunderts. Leipzig 1857. II, XV. Predigt, S. 135.

18. Zeitschrift f. deutsch. Altert. XV, S. 379.

19. Zeitschrift f. deutsch. Altert. XV, S. 378.

20. Ps. 91, 11 „denn er hat seinen Engeln befohlen über Dir, dass sie Dich behüten auf allen Deinen Wegen."

21. Pass. 337, 48.

22. Schottmüller, a. a. O. S. 36.

23. M. Luthers sämtliche Werke. Frankfurt 1879. XVIII. Bd., S. 64 ff. Predigt von den Engeln und Bd. XIX, S. 55 ff. drei Predigten von guten und bösen Engeln.

24. Abb. Garrucci VI, 457.

25. Abb. Garr. III, 159.

26. Über bärtige Engel vgl. Stuhlfaut, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg 1897. S. 255.

27. Dürer hat nur in der Apokalypse (B. 69, B. 70) Männerengel gebracht und sie von den jugendlichen Gebilden, die sich dort finden, ausdrücklich unterschieden; die Studie zu den männlichen Engeln enthält eine Zeichnung bei Mitchell. (L. 73). Über das vereinzelte Vorkommen von Männerengeln, besonders in den früheren Darstellungen der Apokalypse vgl. Frimmel, Zur Kritik von Dürers Apokalypse. Wien 1884. S. 9 ff.

28. J. Titurel, 5895.

29. Pfeiffer, a. a. O. VII. Predigt, S. 95.

30. Abb. Thomson: The book of hours of Joan Queen of Navarra. London 1899. Pl. XIV, f. 39.

31. Abb. Venturi, Storia dell' arte italiana. Milano 1904. III, S. 861.

31a. Von Venturi neuerdings einem Schüler Giottos, dem Pacino Buonaguida, zugesprochen. Arte IX, 1.

32. Lit.: Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bonn 1859—1871. Wilpert, Un capitolo della storia del vestiario. Arte 1899.

Die priesterliche Kleidung ist nach Wilpert im 9. Jahrhundert mit Ausschluss des Manipels ausgeprägt und darf nicht mit der sonst üblichen Tracht oder dem byzantinischen Hofgewand verwechselt werden. Diesen Irrtum begehen: H. W. Schulz (Kunst in Unteritalien I, 225); Wiegand (Der Erzengel Michael. Stuttgart 1886. S. 23 und S. 12); Dobbert (in Dohme, Kunst und Künstler II, 1, S. 24) und sogar noch Vöge (Beschr. d. Bildw. d. christl. Epochen d. königl. Mus. zu Berlin No. 75).

33. Schmarsow, S. Martin von Lucca. Breslau. S. 201, S. 203ff. Schm. nimmt als Vorbild für das Relief im Innern germanische Metallarbeiten des XII. Jahrh. an.

34. J. G. V. Engelhardt, a. a. O. S. 54.

35. Homilie des heil. Chrysostemos. Kraus, Real-Encyclopädie. Artikel „Engel".

36. Malerbuch vom Berge Athos, Ausgabe von Schäfer. Trier 1855. S. 252.

36a. Von Venturi nur der Schule Giottos zugewiesen. Arte IX, 1.

37. Abb. Wozel, Wellislaws Bilderbibel. Prag 1871. T. 13a. Lot und die Engel.

38. Abb. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902. T. 2.

39. Abb. Aldenhoven, a. a. O. T. 19.

40. Bouchot, Les primitifs français. Paris 1904. S. 160. Abb. der Deckenmalerei des Hauses von Jacques Coeur in Gonse, L'Art Gothique. Paris. S. 366.

41. Ps. 103, 20.

42. Kraus, Real-Encyklopädie. Artikel von Waal, Engelsbilder. S. 418.

43. Schäfer, a. a. O. S. 98.

44. Jos. V, 13, 14; Off. Joh. XII, 7.

45. Garr. T. 159.

46. Abb. Venturi, Storia dell 'arte. II, 655.

47. Mitt. d. k. k. Zentr.-Komm. XIV, 386; s. auch Wiegand, Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. Stuttgart 1886, S. 34 und Riehl, St. Michael und St. Georg in der bildenden Kunst. 1883. S. 12 und Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Strassburg 1903. S. 213.

48 Erwähnt bei Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891. S. 324.

49. Abb. Hermanin, Gall. ital. B. V.

50. Von Schmarsow dem Masolino zugeschrieben. III, 78. Schmarsow, Masaccio. Kassel 1900. Abb. III, S. 16.

51. Über Farbensymbole vgl. W. Wackernagel, Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. Kl. Schriften I. Leipzig 1879. S. 143.

52. Von Voll, Altniederländische Malerei. Leipzig 1906. S. 96 u. 97, nur der Schule des Meisters von Flémalle zugewiesen.

53. Abb. A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler. Stuttgart 1893. S. 94.

54. Müntz, Les précurseurs de la renaissance. Paris 1882, S. 53 und Schmarsow, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1887. Dieser schreibt die nackten Wesen dem Lorenzo di Giovanni zu

und sieht sie nicht als vermeintliche Frühgeburten der Renaissance, sondern als entartete Epigonen der antikisierenden Schultradition in Toskana an.

55. A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance. Berlin 1897. S. 62 und 63. Abb. des Schlusssteins S. 70.

56. Spätere Wiederholung in der venezianischen Akademie.

57. Vgl. Dvörak, Jahrb. der Allh. Kais. XXII. Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt.

58. Durrieu, Chantilly, Les Très Riches Heures de Jean de France. Paris 1904. Pl. 44; von Durrieu dem Colombe zugeschrieben. 1485—1496.

59. Abb. Gazette des beaux arts. 1898. I, S. 476. Photographie Alexandre.

60. Von Thode dem Wolgemut zugeschrieben. Nürnberger Malerschule. Frankfurt/M. 1891. S. 148.

61. Thodes Beobachtungen an Giottos Fresken in Assisi kann ich bei dem jetzigen Zustande der Bilder nicht teilen.

„Die ersten Versuche einer charakterisierenden Unterscheidung zwischen Freilicht und Binnenlicht sind in diesen Wandbildern zu finden, zugleich aber auch die ersten, sehr kühnen Wagnisse, künstliche Lichtwirkungen darzustellen, wie die in dieser Hinsicht besonders merkwürdigen Fresken der Weihnachtsfeier in Greccio und der Beweinung des Franz vor San Damiano lehren.“ Giotto. Bielefeld und Leipzig 1899. S. 46. Etwas zurückhaltender lautet die Stelle in Franz von Assisi (II. Aufl. S. 136): „Versuch eines Beleuchtungseffektes, der freilich nur zaghaft und andeutend ausfällt.“ Ebensowenig gelang es mir, in dem gänzlich zerstörten Bilde der Arena „Christus im Tempel“ Lichteffekte zu beobachten. Vgl. Guthmann, Die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Toskana und Umbrien. 1902. S. 89. Soweit die Bilder bei Giotto erhalten sind, zeigen sie nicht den geringsten Versuch, in der Landschaft Vorder- und Hintergrund im Sinne der Luftperspektive abzustufen. In der Vogelpredigt (Assisi, Oberkirche) und der Stigmatisation des heil. Franz (Louvre) sind die vorderen wie die hinteren Bäume in dieselbe Farbenmischung getaucht.

Mit vieler Wahrscheinlichkeit hat Guthmann für die Behandlung der Landschaftsgründe auf Cennino Cenninis Rezept hingewiesen. S. 9. Menschliche Figuren wirklich durch atmosphärische Wirkung zurückzustimmen, geschah wohl kaum vor Ende des Trecento. Vor allem ist hier Oberitalien massgebend: (Avanzo, Lucias Exequien, Padua, Cap. San Giorgio). Vgl. hierüber und über einschlägige Fragen: Schubring, Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898. S. 105 ff.

62. L. Dietrich, Nekya. Leipzig 1895 und Stephani, Nimbus und Strahlenkranz. Petersburg 1859.

63. Luc. II, 7; Mtth. XXVIII, 3; Luc. XXIV, 4; Apok. XVIII, 1.

64. Ev. de nativ. Mar. c. XIII, Borberg, a. a. O. S. 264.

65. Meine Beobachtungen sind hier nur an der Kopie des Predellenstückes in San Zeno und nach photographischen Aufnahmen des Originals angestellt. Auf meine Anfrage bei Herrn Dr. Kristeller erhielt ich die freundliche Auskunft, dass die Kopie eine „sorgfältige“ sei.

66. Vgl. Friedländer. Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXIV.

67. Aldenhoven, a. a. O. S. 304. Gegen diese Annahme spricht sich Friedländer im Rep. f. K. XXVII, S. 81, aus.

67a. Vgl. Anm. 36a.

68. Mitt. d. k. k. Zentr.-Komm. 1859. S. 273. Das Schatzverzeichnis von S. Veit zu Prag aus der Zeit Karls IV. Abb. T. VIII.

69. Vgl. hierüber Verkündigung S. 84 ff.

70. Buch Henoch, herausgegeben von Dillmann. Leipzig 1853, c. 61, 1.

71. Apolog. c. 22.

72. J. G. V. Engelhardt, a. a. O., XV, 3. S. 53.

73. Parz. 308, 2.

74. Solche Ausnahmen flügelloser Engel in dem jüngsten Gericht am Portal des Bamberger Doms, an der Paradiesespforte des Doms zu Paderborn (Abb. d. letzteren bei Reiche, Das Portal des Paradieses am Dome zu Paderborn. Regensburg 1905) und in deutschen Miniaturen des XIII. Jahrhunderts, vgl. Haseloff, a. a. O. S. 260.

75. Mendelsohn, Der Heiligenschein in der italienischen Malerei. Berlin 1903. S. 18.

76. Litt.: Wölfflin, Klassische Kunst. München 1894. S. 206; Studniczka, Die Siegesgöttin. 1898. S. 13; Exner, Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten. Wien 1862.

77. Etwas Analoges habe ich nur einmal in Norditalien gefunden in der Himmelfahrt des Jacopo Moranzone (Vened. Ak. 11).

78. Abb. Friedländer, Die Brügger Leihausstellung von 1902. Berlin 1903. T. 49 und Bodenhausen, Gerard David und seine Schule. München 1905. Abb. 26. Nach B. (S. 158) findet sich der gefiederte Engel vielfach in niederländischen Miniaturen.

79. Nach Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik. Berlin 1885. S. 178 und Haak, Friedr. Herlin. Strassburg 1900. S. 32 nur ein Bildschnitzer unter Herlins Einfluss.

80. Abb. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik. Lübeck 1889. T. 31.

81. Nach Supino von Traini, Arte Pisana. Firenze 1904. S. 289 ff.

82. Abb. Publikation der kunsthistorischen Gesellschaft. Bd. VII.

82a. Etwas Analoges kennt die altgriechische Kunst. Auf archaischen Grabreliefs werden die anbetenden Figuren manchmal in puppenhafter Kleinheit gebildet. Berlin, Museum 731.

83. Litt.: Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim. Altenburg 1894.

84. Die bei Schäfer (a. a. O. S. 102) und Detzel (Christl. Ikonographie I, 138) angeführten Beispiele können noch vermehrt werden. Eine vollständige Hierarchie bringt z. B. das Bildchen des Bernardo Daddi im Kais. Friedr. Mus. und das Grabmal des Fra Pietro von Balduccio da Pisa, S. Eustorgio, Mailand. S. Meyer, a. a. O. S. 13. Ebenso die Himmelfahrt Mariä im Museum von Neapel, dort als Gentile da Fabriano bezeichnet, nach Schmarsow (a. a. O.) dem Masaccio zugeschrieben. S. Schmarsow III, 78. Abb. daselbst III, Lief. No. 16. Eine neunchörige Hierarchie ferner bei Cornelis: Krönung Mariae. Brügge, St. Jacques. Abb. bei Bodenhausen, a. a. O. S. 200. T. 44.

85. Abb. Bode-Bruckmann, Denkmäler der Renaissance-Skulptur in Italien. T. 25 u. T. 27, 1.

86. Abb. bei Kristeller, Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902. S. 150.

87. Einmal kommt solch Cherubimhintergrund auch in der toskanischen Malerei vor. Madonna des Botticelli (?) (Uffizien 70.)

88. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846. S. 120.

89. Erw. bei Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885. S. 31 und dort der zweiten Häfte des VIII. Jahrhunderts zugeschrieben. S. 16.

90. Die Verse des Sedulius Scotus, carm. 82 (zwischen 849 und 863), denen vielleicht ein Bild im alten Kölner Dome zugrunde lag, schildern zwei Cherubim mit Blumenschalen und Weihrauchfässern zu seiten der Majestas. Vgl. Weber, Geistl. Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894. S. 27 und Schlosser, Schriftquellen z. Gesch. d. kar. Kunst. Wien 1892. S. 315, No. 907.

91. Nur die Hälfte der Engel ist alt; ein Exemplar befindet sich im Germanischen Museum No. 266.

92. Erst die Caracci, welche die Darstellung nicht reich genug bekommen konnten, setzten wieder damit ein. (Ludovico Caracci, Bologna Pin. B. 42 und 45.)

93. Auf die Übernahme des Sartoschen Engels mit dem Räucherkessel (Fresken der Annunziata) von Dürer hat schon Wölfflin hingewiesen, a. a. O., S. 153 Anm.

94. Brown, Rep. f. Kunstw. 1901, schreibt das Bild dem Duccio zu. Thode lässt es Cimabue (Franz v. Assisi). Suida gibt es einem eignen Meister, dem Meister der Madonna Rucellai. Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1905. H. 1.

94a. Vgl. Anm. 108.

95. Von Schubring dem Altichiero zugewiesen; s. Schubring, Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898. S. 87. Abb. daselbst T. 9.

96. Venturi schreibt das Bild einem Schüler Giottos zu: Pacino Buonaguida. Arte IX, 1.

97. Aldenhoven, a. a. O. S. 25.

98. Erwähnt bei Woltmann u. Woermann, Gesch. d. Malerei. Leipzig 1879. I, 365.

99. Die Photographie wurde mir freundlichst von Herrn Dr. Haseloff zur Verfügung gestellt.

100. Eine gute Vorstufe bildet Giotto in den singenden Mönchen in der Weihnachtsfeier zu Greccio. (Assisi, Oberkirche.)

101. Frühestes Beispiel eine Miniatur des VIII. Jahrhunderts aus St. Gallen. Publ. in d. Mitt. d. antiquar. Gesellsch. von Zürich, Bd. 7, T. VI.

102. Erwähnt im Bulletin monumental dirigé par M. Caumont. 7. Bd., p. 588—591 u. p. 595.

103. Jetzt verkauft an Mrs. Rylands in Manchester. Die Photographie wurde mir durch Herrn Dr. Haseloff freundlichst geliehen.

104. Aldenhoven, a. a. O. S. 16. Abb. Aus'm Weerth, Wandgemälde d. christl. Mittelalters. T. XVII. Dieselbe Darstellung in einem Glasgemälde der Abteikirche zu München-Gladbach. Abb. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III, 4 T. V.

105. Abb. Aus'm Weerth, Wandgemälde von Ramersdorf. Stuttgart 1900.

106. Abb. Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Deckenmalereien in Deutschland. Berlin. T. 30 u. 31.

107. Abb. Thomson, a. a. O.

108. Die Zuschreibung an Daddi geschieht durch Vitzthum: Bernardo Daddi. Leipzig 1903. S. 15ff. u. S. 66ff. Thode, Franz von Assisi. S. 462.

109. Vasari-Milanesi II, 506.

110. Vasari-Milanesi II, S. 292.

111. Abb. Fry, Giovanni Bellini. London 1900.

112. Es geht nicht an, das Motiv mit Burger, Geschichte des florentiner Grabmals, Strassburg 1904, S. 15ff. bis auf die altchristliche Zeit zurückzuführen. Die beiden angezogenen Sarkophagreliefs (Lateran, Mus. 150 und 154) sind nicht zutreffend. Einmal (150) sind nackte Genien, ein anderes Mal (154) bärtige Männer mit dem Halten des Tuches beschäftigt — beide Gestalten wendet die altchristliche Kunst nicht für die Engel an (vgl. Stuhlfaut, a. a. O. S. 249ff.). — Ein andrer Irrtum betrifft die Datierung des als Beispiel angezognen Triumphbogens von S. Paolo fuori. Burger hat hier anscheinend die vorderen Mosaiken des Triumphbogens (Cicerone, 1904, S. 590) mit den Mosaiken über der Nische (Cicerone, S. 599) verwechselt. Die Darstellung gehört zu letzteren. Abb. Rossi, T. XXXV, vom Cicerone in das 14. Jahrhundert datiert.

113. Erwähnt bei Agnes Gosche, Simone Martini. Leipzig 1899. S. 94. „rechts und links knieen zwei Engel, welche das Tuch halten, welches die Lehne des Sitzes verhüllt.“ Das Motiv nur mühsam zu erkennen auf der Abbildung: Phot. Robert.

114. Bode, Gesch. der deutschen Plastik. Berlin 1895. S. 97.

114a. Thode, Malerschule, a. a. O. S. 36.

115. von Knapp, Piero di Cosimo, Halle 1899, diesem Maler abgesprochen.

116. Goldne Schmiede 1605.

117. Konrad von Heimsfurt: Von unser vrouwe hinve. Maria als Kaiserin gekleidet mit einer deutlichen Krone kommt schon Ende des XI. Jahrh. vor: Apsis der alten Kathedrale des Forum Claudius nahe bei Sessa. Abb. Bertaux, l'art dans l'Italie méridionale. Paris 1904. I, Pl. XIII.

118. Bild des Giovanni d'Alemagna u. Antonio da Murano in S. Pantaleone (Venedig) u. Wiederholung in der dortigen Akademie; Crivelli (Brera); Veronese (Venedig, S. Sebastiano); Fresko in S. Petronio (Bologna); Borgognone, Fresko von S. Simpliciano (Mailand); Bronzerelief aus der Schule der Lombardi (museo archeologico, Venedig); Cicognara, T. XXXVIII. Auch in Gentile da Fabrianos Krönung (Brera) hallt die nordische Auffassung nach.

119. Wiegand, a. a. O. S. 13 u. 20.

120. Abb. Mitt. d. K. K. Zentr.-Komm. X, T. IV.

121. Ein wichtiges Blatt in der malerischen Entwicklungsgeschichte des Stoffes bildet die Zeichnung des Louvre. Vgl. S. 128.

122. Abb. Mitt. d. K. K. Zentral-Komm. 17, T. V.

123. Schon etwas unsymmetrisch ist die Berliner Zeichnung, L. 16. Den Holzschnitt Pass. 177, Hirth u. Muther, 47a, kann ich mich nicht entschliessen für Dürer in Anspruch zu nehmen. Über die Abwandlung der krönenden Engel vgl. die erschöpfenden Bemerkungen bei Justi „Über Dürers künstlerisches Schaffen". Rep. XXVI, S. 463 u. 464 und im Anschluss daran Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes. Leipzig 1906. S. 122.

124. Auf dem Grabmal der Beata Villana (S. Maria nov., Florenz) hat Bernardo Rossellino dieselbe verkürzte Form schon 1451 gebraucht. Der Stammbaum führt auf die Stenographensprache altchristlicher Sarkophage zurück, wo Gott Vater nur durch die herabreichende Hand angedeutet wird. (Lateranisches Mus. 55 u. 175.)

125. Das 16. Jahrhundert hat den Kranz übernommen. Baroccio (Louvre).

126. Anderson, No. 5592.

127. Abb. Durelli, La Certosa di Pavia. Milano 1853. T. VIII, IX u. X.

128. Erwähnt bei Carl Pearson, Die Fronika. Strassburg 1887. Vgl. W. Grimm, Kl. Schriften. Bd. III, S. 159.

129. Abb. Zeitschr. f. christl. Kunst, 1891. Artikel v. Schnütgen.

130. Abb. Durelli, a. a. O. T. VIII.

131. Das Hinaufbefördern zum Himmel auf einem festen Thronsessel bleibt in Italien die Ausnahme: Campo Santo (Pisa).

132. Von Bode, „Denkmäler der Renaiss. in Tosk.", S. 148, der Werkstatt des Verrocchio zugewiesen, Abb. T. 461 b.

133. Abb. Durelli, a. a. O. T. XV.

134. Die Stücke sind zerstreut. S. Tönnies, Tilmann Riemenschneider. Strassburg 1900. Die Magdalena des Mittelschreins befindet sich nebst einigen begleitenden Engeln jetzt im Nationalmuseum.

135. Abb. Lichtwark, Meister Bertram von Hamburg. Hamburg 1905. S. 399.

136. Abb. Aldenhoven, a. a. O. T. 83.

137. Bild im Besitz des Frl. Pczibram in Wien, von Thode als Nürnberger Meister unter Prager Einfluss um 1400 angesetzt. Malerschule von Nürnberg S. 47. Abb. Woltmann u. Woermann, Geschichte der Malerei, S. 47.

138. Abb. Didron. Annal. arch. III. p. 269, bibl. roy. suppl. lat. 638.

138a. Dasselbe Motiv, nur mit dem Unterschied, dass eine Heilige dem Kinde das Instrument reicht, auf einem westfälischen Bildchen: Maria im Himmelsgarten. Frankfurt, hist. Mus.

139. Abb. Knapp, Piero di Cosimo. Halle 1899. S. 98.

140. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. S. 78.

141. Ridolfi, Le meraviglie dell'arte. Venezia 1648. I p. 35.

142. Abb. Publik. d. kunsth. Gesellsch. B. VII.

143. Von Ridolfi, a. a. O. im Leben des Giorgione irrtümlich diesem Maler zugeschrieben, I. 123.

144. Condivi, Das Leben des Michelangelo Buonarroti. Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Wien 1874, p. 72. Darauf gehen viele Wiederholungen zurück: Stich des Bonasone B. 64. Plaquette des Berliner Museums 434, Bild des Marcello Venusti (Rom, Borghese) und ein Marmorrelief im christlichen Museum des Vatikan.

145. Erwähnt bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländ. Malerei. Leipzig 1875, S. 26.

146. Abb. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, T. I. Frankfurt 1891.

147. Alinari, 8917.

148. Über den Ursprung des Motives vgl. Male, L'art réligieux en France. Paris 1898, S. 291: „Le vase de la cène, le saint Graal, se voit parfois au XIII. siècle sous les pieds de Jesus crucifié. (Vitrail de Rheims.)"

149. Abb. Schlie, Der Hamburger Meister von 1435. Lübeck T. X. u. XI.

150. Abb. Clemen, Roman. Wandmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1905. T. 38.

151. Nach Schmarsow, a. a. O. V, S. 120. Abb. im Tafelwerk, V, XX. Übergangsmeister zwischen Spinello Aretino und Masaccio stehend, unter Starninas Einfluss, vielleicht Antonio Vite.

152. Vgl. Anm. 113.

153. In der ravennatischen Kunst kommt das Motiv vor. In dem Mosaik der Apsis von S. Vitale führen zwei Engel den heiligen Vitalis und den Bischof Ecclesius herbei.

154. Schaeffer, Florentiner Bildnis. München 1904, S. 84 und Burckhardt, Beiträge, S. 302.

155. Fresko in S. Trasone e Saturnino, s. Stuhlfaut, a. a. O. S. 81.

156. Abb. bei Clemen, Rom. Wandmalerei. T. 7.

156a. Abb. Gaz. archeol. 1886. Pl. 27.

157. Buoncampagna, Candelabrum eloquentiae. Das Zitat erwähnt bei Burger, Geschichte d. florent. Grabmals von d. ältesten Zeiten bis Michelangelo. Strassburg 1904. S. 21.

158. Abb Swarzenski, Ein florentiner Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts, Zeitschr. f. bild. Kunst 1904.

159. Selbst die italienische Renaissance bringt noch die Bestattung durch die Engel. Masaccio, Bestattung d. heil. Caterina (Rom, S. Clemente).

160. A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler des 14. Jahrh. Stuttgart 1893. S. 26. Abb. bei Giulini, Continuazione delle memorie di Milano nei secoli bassi. I. lib. LXV. Stich z. S. 381.

161. Abb. Cicognara, Storia della scultura, T. XL.

162. Abb. Burger, a. a. O. T. XXV.

163. Abb. Vitry et Brière, Documents de la sculpture française au moyen âge. Paris 1904. Pl. XXVIII.

164. Abb. Viollet le Duc, Dictionnaire, Art. tombeau. Zeichn. von Gaignières.

165. Abb. Fichot, Figures des tombeaux de St. Denis.

166. von Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 193, dem Riemenschneider zugeschrieben. Bei Tönnies, Riemenschneider, Strassburg 1900, nicht erwähnt.

167. A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, setzt das Grabmal in den Anfang der 20. Jahre.

168. Abb. Burger, a. a. O. S 65.

168a. Abb. Burger, a. a. O. S. 187.

169. Abb. A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, S. 1.

170. Luc. I, 26—38.

Lit.: Hach, Verkündigung Mariae. Luthardts Zeitschr. 1885.
Beissel, Zeitschr. f. chr. Kunst, 1892.
Venturi, Madonna. Milano 1900. S. 139ff.
Thode, Franz v. Assisi. II. Aufl. Berlin 1905. S. 461. [u. S. 53ff.
Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria. Leipzig 1878. S. 13f.

171. Nach Ev. Ps. Mt. c. VIII u. Prot. Jac. c. X wird sie dazu auf Geheiss des Oberpriesters in den Tempel geführt. Borberg, a. a. O. S. 36.

172. Ev. Mt. c. IX u. Prot. Jac. c. XI. Borberg, a. a. O. S. 37.

173. Garr. T. 365.

174. Abb. Durelli a. a. O. T. XXXV und A. G. Meyer, Oberital. Frührenaissance II. S. 34.

175. Das Bild hing ursprünglich im collegio dei notari, wo sich die Eheschliessungen vollzogen; der Heilige ist hier gleichsam notariell beschäftigt: er bucht den Ehekontrakt.

176. Nach Venturi, Storia III, S. 933, diesem Künstler zugeteilt, von Supino ihm abgesprochen: Arte Pisana. Firenze 1904. S. 244. Abb. S. 245.

176a. Der kniende Verkündigungsengel kommt auch sonst im 13. Jahrhundert vor: Tür der Collegiatkirche zu Terlizzi. Werk des Anseramo de Trani. Abb. Bertaux, a. a. O. I. S. 767.

177. Vasari-Milanesi II, 676.

178. Abb. Mitt. d. Altertums-Vereins zu Wien. IV. T. II. 2.

179. Abb. Gelis-Didot et Lafilée, Peinture décorative en France. Paris 1891.

180. Abb. Aus'm Weerth. T. XI.

181. Abb. Publikat. d. kunsthistor. Gesellsch. VI. B.

182. Für die französischen Beispiele vergl. Male a. a. O. p. 319. Der Verfasser findet für den blühenden Zweig in einer Stelle des Bernhardt von Clairveaux solche Erklärung. Der Heilige nimmt an, dass die Verkündigung im Frühling stattfand, in der Blumenzeit: Nazareth bedeutet Blume. Nasareth interpretur flos unde dicet Bernardus quod flos nasci voluit de flore, in flore et floris tempore. Leg. aur. Cap. LI. de annunciat. Ausgabe von Graesse, III. Aufl. S. 216.

183. Publik. d. chalcogr. Gesellsch. 1893/94. No. 8.

184. Vergl. hierfür u. d. f. „Flügel" S. 25ff.

185. Abb. Sinigagli, De' Vivarini. Bergamo 1905.

186. Abb. Aldenhoven. T. 23.

187. Es geht nicht an, das nur als Bewegungsmotiv in Anspruch zu nehmen, denn es kommt auch bei ruhig sitzenden Gestalten vor. Engel am Grabe sitzend: Kirche von Le Bourget. Abb. Vitry et Brière, a. a. O. Pl. 77, und auf dem Jüngsten Gericht von Bourges.

188. Abb. Aldenhoven. T. 9.

189. Abb. Hirt und Muther, Deutsche Buchillustration.

189a. Abb. Dvörak. Die Illuminatoren. Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. B. XXII. T. 19.

189b. Abb. Klass. Bilderschatz 1090.

190. Abb. Aldenhoven. T. 30.

191. Nach dem Katalog der Düsseldorfer Ausstellung von 1904; von Aldenhoven a. a. O. noch als Meister des Marienlebens bezeichnet.

192. Abb. bei Thompson a. a. O. Pl. XIV. E. 39.

193. Abb. Publik. d. kunsthistor. Gesellsch. IX. B.

194. Abb. Gaz. des beaux arts. 1902. Artikel von Male.

195. Nach Tschudi, Meister von Flémalle, Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. 1898.

196. Durrieu a. a. O. Pl. 19.

197. „Gute Werkstattarbeit, wahrscheinlich unter den Augen des Meisters entstanden". Bodenhausen a. a. O. S. 175.

198. Abb. Monument de la Fondation Piot. III. Pl. XI.

199. Abb. Gaz. des beaux arts. 1902. S. 29.

199a. Die Möglichkeit liegt vor, dass Goethe bei seinem vierundzwanzigstündigen Aufenthalt in Regensburg Anfang September 1786 das Altdorfersche Bild gesehn hat. Nach der liebenswürdigen Auskunft des Herrn Max Friedländer lässt sich mit einiger Sicherheit annehmen, dass das Bild sich bis zum Jahre 1800 in der dortigen Minoritenkirche befand. Gegen Goethes auf-

merksame Betrachtung von Bildern in Regensburg spricht aber seine Münchner Notiz des folgenden Tages: „ich muss meine Augen erst wieder an Gemälde gewöhnen.“ (6. Sept. 1786.)

200. Lit.: Max Schmidt, Die Darstellung der Geburt Christi in d. bild. Kunst. Stuttg. 1890.
Noack, Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. Darmstadt 1894.
Thode, Franz von Assisi, a. a. O. S. 462 ff.
Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 92 ff.
Venturi, La Madonna. Milano 1900. S. 218 ff.

201. Armenisches Manuskript des Kollegiums in San Lazzaro. Abb. Schmidt, S. 14. R. de Fleury, L'évangile, I pl. XI. — Griech. Manuskript von San Marco. Abb. Schmidt S. 15. R. de Fleury I Pl. XII 1.

202. Borberg, a. a. O. IV c., S. 147.

203. Borberg, a. a. O. XIII c., S. 265.

204. Abb. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1901. III, I S. 4.

205. Abb. Venturi, Storia III S. 689; von Bertaux, L'art dans l'italie méridionale. Paris 1904, p. 426 um 1200 angesetzt.

206. Abb. Westwood, Fictile ivories, p. 151.

207. Vielleicht auch als Übernahme aus der nordischen Kunst. Vergl. Haseloff, Eine deutsche Malerschule. S. 98. „Die Verlegung der Geburt in den Stall ist abendländisch.“

207a. Venturi schreibt das Bild einem Schüler Giottos zu, dem Meister des volto oblungo in der Unterkirche zu Assisi. Arte IX, 1.

208. v. Vitzthum, Bernardo Daddi, Leipzig 1903, S. 15 und dem Katalog des Kais. Friedr. Mus. 1904 dem Taddeo Gaddi, vom Cicerone dem Daddi zugeschrieben, von Suida einem neuen Meister gegeben, dem Meister des Bigallotriptychons. Rep. XXIX, 2.

209. Vitzthum, a. a. O. S. 13 f.

210. Von Venturi nur einem Schüler zugeschrieben. Arte IX, 1.

211. Vgl. Anm. 108.

212. Trecentistische Beispiele für das am Boden angebetete Kind sind: Taddeo Gaddi, (Florenz, Akad.); Fresko des anonymen Meisters auf der linken Eingangswand von S. Maria novella; Fresko des Ugolino di Prete Ilaria (Dom von Orvieto) von 1364; Fresko in der Pinakothek von Perugia aus S. Giulian; Predelle des Altarbildes des Giovanni da Milano (S. Croce); Predelle des Bernardo Daddi auf seinem Bilde in der Akademie zu Florenz. Spätere Beispiele: Lorenzo Monaco, Predelle v. S. Trinità (Florenz) und Gentile da Fabriano in seiner Anbetung der Könige in der dortigen Akad.

213. Abb. Werner Weisbach, Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901. T. XVIII.

214. Abb. Klass. Bilderschatz, 251.

215. Abb. Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich II.

216. Abb. Westwood, a. a. O. No. 359 p. 158.

217. Abb. Noack, a. a. O. T. 1.

218. Abb. Haseloff, a. a. O. T. XIX, 40.

219. Abb. Haseloff, a. a. O. T. XVII, 99.

220. Abb. Verz. d. illum. Handschr. in Österreich 1.

221. Abb. Haseloff, a. a. O. T. XXXV, 80.

222. Abb. Haseloff, a. a. O. T. XVIII, 39.

223. Westwood, a. a. O. 451 und 452.

223a. Über die Beziehung des Altars bei der Geburt zum Opfertod Christi vgl. Male a. a. O. S. 244.

224. Abb. Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml., 1898. Nach Tschudi vom Meister von

Flémalle; von Bouchot, Les Primitifs français, T. 13, wird der Künstler jetzt mit den Malern des Herzogs von Berry identifiziert. Voll, der das Bild nur für ein Schulwerk des Meisters hält, schliesst sich dieser Meinung nicht an. a. a. O. S. 94 ff.

225. Vom Katalog vermutungsweise als mittelrheinisch und in den Anfang des 15. Jahrh. gesetzt. Abb. Klass. Bilderschatz 631.

226. Abb. Goldschmidt, a. a. O. T. 6.

227. Abb. Aldenhoven, a. a. O. T. 83.

228. Publikation d. chalkographischen Gesellsch. 1887, s. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen.

229. Abb. Gaz. des beaux arts. 1901. T. 26. S. 409, nach Maeterlinck, „d'origine tournasienne."

230. Kopien nach einem verloren gegangenen Original. Vergl. darüber u. über den mutmasslichen Zusammenhang mit Ouwater: Bodenhausen a. a. O S. 124.

231. Brogi, 6807.

232. Lit. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.

233. Borberg, a. a. O. S. 199 u. 120.

234. Tert. de bapt. 4 ed. Oehler T. 15, 623.

235. Hymni in Festum Epiph. XIV, 21 ed. Lamy T. 1. Col. 120 u. XIV, 48 Col. 128.

236. An der Cathedra des Maximian ist das jedoch noch nicht der Fall, wie Strzygowski angibt; hier verhüllen die Engel nur die Hände unter dem eigenen Gewande.

237. Schäfer, a. a. O. S. 178.

237a. Über die Datierung vgl. Anm. 205.

238. Abb. Publik. d. kunsthist. Gesellsch. B. VIII T. XXI.

239. Omont nimmt englischen Ursprung des Psalters an und setzt seine wahrscheinliche Entstehung zwischen 1191 und 1212: miniatures du Psautier de St. Louis. Leyde 1902.

239a. Abb. Aldenhoven, a. a. O. S. 16.

240. Abb. Strzygowski, a. a. O. T. XIX, 1 u. R. de Fleury, a. a. O. 1, Pl. XXXVI, 3; von Schnaase, Gesch. d. bild. K. IV, S. 696. Anm. 2 in das 11. Jahrh. datiert.

240a. Haseloff, a. a. O. S. 106 ff. nimmt an, dass auch im 13. Jahrh. kein fester Typus besteht, vgl. die dort angeführten Beispiele.

240b. Auch die gleichwertige Gegenüberstellung des Johannes und des Engels kennt die byzantinische Kunst. Strzygowski a. a. O. S. 17.

241. Abb. Verz. d. illumin. Handschr. in Österreich, Bd. 1, S. 50.

241a. Abb. Hirth und Muther, a. a. O.

242. Abb. Zeitschrift für christl. Kunst. 1894.

243. Abb. Strzygowski, a. a. O.

244. Abb. Hirth und Muther, a. a. O.

245. Matth. XXVI, 36—42, Luc. XXII, 39—44.

246. Abb. Garr. 256, 2.

247. Abb. d'Agincourt. T. LVII.

248. Abb. Venturi, Storia III, S. 695; über die Datierung vgl. Anm. 205.

249. Schäfer, a. a. O. S. 200.

250. Abb. Delisle, Notices sur douze livres royaux du XIII. et du XIV. siècle. Paris 1902. p. 13. Haseloff hält im Gegensatz zu Delisle, der den Psalter für französisch erklärt, diesen für ein englisches Werk. Mémoires de la société des antiquaires de France. T. LIX, p. 26.

251. Abb. Mitt. der k. k. Zentr.-Kom. IX.

252. Abb. Mitt. der k. k. Zentr.-Kom. VII.

253. Verzeichnis der Gemälde des städt. Mus. W.-R. 1902.

253a. V. 1906 édition Mone. T. II S. 184. Vgl. Tscheutschner, Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. u. 16. Jahrh. in ihren Wechselbeziehungen. Rep. XXVII, S. 431.

254. von Bode der Werkstatt des Veit Stoss zugewiesen. Vgl. Katalog d. Nat.-Mus.

255. Abb. Cahier, Cathédrale de Bourges. T. XIV.

256. Erwähnt in d. Mitt. d. k. k. Zentr.-Komm. V.

257. Erwähnt bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, I, 130 und dort dem XI. Jahrhundert zugeteilt.

258. Abb. Venturi, Storia II, 221; in das XI. bis XII. Jahrh. datiert. S. 264.

258a. Mone, a. a. O. v. 3454. Vgl. Tscheutschner, a. a. O. Anm. 253a.

259. Abb. Archeologia. Bd. 43 S. 141.

260. Vgl. Courajod, Leçons. Paris 899. I., p. 307ff. Schon Hettner hat in den seelentragenden Cherubim des Campo Santo Zusammenhänge mit dem Orient herausgefühlt; er erinnert sich hierbei an das Harpyienmonument. (Hettner, Ital. Studien. Braunschweig 1879, S. 127.)

261. Abb. Haack, a. a. O., T. 15.

262. Vgl. Haseloffs Ausführungen über den byzantinischen Ursprung; Sauerland und Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. 1901, S. 180ff.

263. Beispiele bei Weber, a. a. O. S. 20ff.

264. Abb. Aldenhoven, T. 7.

265. Erwähnt bei Aldenhoven, a. a. O. S. 142.

266. Abb. Verzeichnis der illustr. Handschr. i. Österreich I.

267. Früher in der Chiesa della Calza, vielleicht unter Teilnahme Signorellis gemalt. S. Cicerone, S. 690 und Mancini, Vita di Luca Signorelli. Firenze 1903. S. 40.

268. Matt. XXVIII, 1—10; Marc. XVI, 1—8; Joh. XX, 12; Luc. XXIV, 4.

269. Abb. Garr., T. 459, 4 und Stuhlfaut, a. a. O. S. 139. Über die Datierung vgl. Stuhlfaut, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg und Leipzig 1896. S. 58.

270. Abb. Garr. X, 315, 5.

270a. Über dieses Schema in Frankreich im XIII. Jahrh. vgl. Male, a. a. O. S. 304 und die dort angeführten Beispiele.

271. Haseloff, a. a. O. S. 162ff. gibt an, dass das Thema bereits Ende des 12. Jahrh. seine Ausbildung erfährt. Die Rolle der Engel erwähnt er nicht.

272. Haseloff, a. a. O. S. 162.

273. Swarzenski, a. a. O. Abb. No. 70.

274. Matthäus XXVIII, 3.

275. Erw. b. Haseloff, a. a. O. S. 165.

276. Schäfer, a. a. O. S. 20. Über die Vermischung der Typen vgl. Vöge, a. a. O. S. 223ff.

277. Abb. Venturi, Storia II, S. 625.

278. Abb. Swarzenski, a. a. O. No. 70 und 21.

279. Vöge, a. a. O. S. 147.

280. Abb. Swarzenski, a. a. O. No. 86.

281. Erwähnt bei Haseloff, a. a. O. S. 165—167.

282. Abb. bei Venturi, Storia III, 658, Fig. 613. Von Venturi Ende des 13. Jahrh. angesetzt, doch vielleicht später zu datieren.

283. Dieser geschlossene Sarkophag kommt noch im Trecento bei Orcagna vor (Nat.-Gall. 575) und bei dem mit einem Fuss im Trecento wurzelnden Fra Angelico (Louvre 1294 A) und in dem Giebelstückchen der Florentiner Kreuzabnahme (Akad. 166). Im Quattrocento hat Jacopo Bellini in seinen beiden Skizzenbüchern das geschlossene Grab verwendet. Sonst bleibt es ein Merkmal der deutschen Kunst des 15. Jahrh. Auch in den heures de Chantilly (musée Condé) findet sich das geschlossene Grab.

284. Typisch ist die natürliche Bewegung, dass der Heiland von vorn aus dem Grabe steigt. In der Bibel des Jean duc de Berry, brit. Mus. Harl. 14382, klimmt er höchst ungeschickt nach hinten heraus. Hier finden sich ausnahmsweise zwei Engel, einer mit weisender und einer mit anbetender Gebärde. Ähnlich steigt Christus bei Meister Franke aus dem Sarge (Schwerin, Mus.) Abb. Schlie, a. a. O. T. VIII.

284a. Von Voll einem Nachfolger zugewiesen. a. a. O. S. 47.

285. Borberg, a. a. O. Ev. Mar. u. Jes., C. XX und C. XXI, S. 275 ff. Venturi, Madonna, a. a. O. S. 303. Schultz, a. a. O. S. 30 ff. u. S. 71 ff.

285a. Schon von Crowe u. Cavalcaselle unter die unechten Werke Tizians eingereiht: Tizian und seine Werke, deutsch. Ausg. v. Jordan, Leipzig 1877, II S. 729.

286. Leg. aur. De nativitate beatae mariae virginis. C. CXXXI; Graesse, a. a. O. S. 558; Borberg, a. a. O. Ev. Mar. u. Jes., C. IV, S. 248, Mar. Ev., C. VI, S. 225; Schultz, a. a. O. S. 9; Venturi, Madonna, S. 218.

287. Swarzenski, a. a. O., S. 138.

288. Abguss in Brüssel, musée des arts décoratifs.

289. Assumptio beatae virginis Mariae qualiter facta sit, ex quodam libello apocrypho, qui Johanni evangelistae ascribitur edocetur. Legenda aurea. C. CXIX. Roze, La Légende Dorée. Paris 1902, II, S. 415 ff. Schultz, a. a. O. S. 30 ff.

290. Über die Zerlegung des Themas in einen himmlischen und einen irdischen Vorgang vgl. Jacob Burckhardt, Beiträge S. 95.

291. Erwähnt bei Vasari (Milanesi) II 677.

292. Abb. Fond. Piot. I. Von Durrieu dem Beauneveu zugeschrieben, von Lusteyrie, Fond. Piot. III., ihm abgesprochen.

293. Erwähnt bei Aldenhoven.

294. Abb. bei Goldschmidt, a. a. O. T. 15.

295. von Tschudi dem Meister von Flémalle zugeschrieben. Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. 1898.

296. Beim Grabmal finden wir die gleiche Entwicklung des Seelenthemas. Auch hier war die Himmelfahrt des erwachsenen und in natürlicher Grösse dargestellten Menschen die letzte Stufe.

Allgemeine Literatur.

I. Kirchengeschichte:

Harnack, Dogmengeschichte. 2. Aufl. Freiburg 1888.
Herzog und Hauck, Realenzyklopädia. Bd. V., Art. „Engel". Leipzig 1895.
Kraus, Lehrbuch der Kirchengeschichte. Trier 1896.
Kurtz, Lehrbuch der Kirchengeschichte. 13. Aufl. Bd. I. Leipzig 1899.
Moeller, Lehrbuch der Kirchengeschichte. 2. Aufl. Freiburg i. B. 1889.
Nitzsch, Grundriss der kirchlichen Dogmengeschichte. Berlin 1870.
Schwane, Dogmenlehre. 2. Aufl. Münster 1869.
Weltzer und Weltes Kirchenlexikon. Bd. III. Freiburg i. B. 1883.

II. Kunstgeschichte:

Bastard, Papiers archéologiques. bibl. nat. ms. nouv. acquis. franç. 6014—6093. Art. „anges" 6015, „archanges" 6016.
Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. S. 51ff. Basel 1898.
Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne. Art. „anges" S. 2070ff. Paris 1905.
Detzel, Christliche Ikonographie. Freiburg i. Br. 1894 u. 1896.
Jameson, Sacred and Legendary Art. Bd. I, S. 41ff. London 1874.
Kraus, Realenzyklopädie des christlichen Altertums. Freiburg i. B. 1886.
Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie. Bd. I., S. 519. Leipzig 1883.
Riehl, St. Michael und St. Georg in der bildenden Kunst. 1883.
Stuhlfaut, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. Br. 1897.
Thode, Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XIII., S. 15.
Wiegand, Der Erzengel Michael. Stuttgart 1886.
Wölfflin, Klassische Kunst. S. 205 u. 206. München 1899.
Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim. Altenburg 1894.
Zimmermann, Giotto. S. 153ff. Leipzig 1899.

Menasconi, „Gli angeli nell'arte," Firenze 1902, enthält reiches Abbildungsmaterial für die italienische Kunst.

Abkürzungen.

A. P. = alte Pinakothek.
bibl. de l'ars. = Bibliothèque de l'arsenale.
bibl. nat. = Bibliothèque nationale.
brit. mus. = British Museum.
Kais. Friedr. Mus. = Kaiser Friedrich-Museum.
W.-R. = Wallraf-Richartz-Museum.

Den Nummern der Bilder in der Pinakothek von Siena ist noch der ältere Katalog von 1895 zugrunde gelegt.

Verzeichnis der Abbildungen.

Verzeichnis der Werke.

Berichtigungen.

S. 5, Z. 10 v. u., st.: aus Santa Pudenziana — in Santa Pudenziana.
S. 10, Z. 16 v. u., st: (Empoli, Gal.) — (Empoli, Dom).
S. 15, Z. 18 v. u., st.: Zeitblom — Zeitblom (?).
S. 21, Z. 9 v. u., st.: (W.-R. 669) — (W.-R. 169).
S. 25, Z. 17 v. u., st.: (Kais. Friedr. Mus. 10) — (Kais. Friedr. Mus. 1064).
S. 27, Z. 5 v. u., st.: (Schatzkamer des Aachener Doms, W.-R. 39), — (W.-R. 39), Engel in der Schatzkammer des Aachener Doms.
S. 31, Z. 41 v. o., st.: Madonna del Baldachino (Uffizien) — Madonna del Baldachino (Pitti).
S. 32, Z. 7 v. o., st.: Kölner Maler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts — Kölner Maler aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.
S. 34, Z. 6 v. u., st.: no. 27 — no. 37.
S. 35, Z. 1 v. u., st.: Kalassi — Kalessi.
S. 37, Z. 1 v. o., st.: Madonna (S. Maria nuova, Florenz) — Madonna aus S. Maria nuova.
S. 46, Z. 11 v. o., st.: (Louvre 4534) — (Louvre 2197).

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.